

اتجاهات النقد العرب

في قراءة

النص الشعري الحديث



د. سامي عباينة
جامعة اربد الأهلية

عالم الكتب الحديث

2004

اتجاهات النقد العرب
في
قراءة النص الشعري الحديث

تأليف
د. سامي عيابة

عالم الكتب الحديث
إربد - الأردن
١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م

حقوق الطبع محفوظة الطبعة الأولى

١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٤ / ٢ / ٢٥٢١)

٨١١,٠٩

عباينة، سامي

اتجاهات للنقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث/ سامي
عباينة. - إريد: عالم للكتب الحديث، ٢٠٠٤.

() ص.

ر. (١) : ٢٥٢ / ٢ / ٢٠٠٤.

الواصفات: الشعر العربي// النقد الأدبي// التحليل الأدبي// العصر
الحديث/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

حقوق التأليف والطبع والنشر محفوظة

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ٢٠٠٤/٢/٢٥٣

لا يسمح بإعادة نشر هذا الكتاب أو أي جزء منه بأي شكل من الأشكال
أو حفظه ونسخه في أي نظام ميكانيكي أو إلكتروني يمكن من استرجاع
الكتاب أو أي جزء منه. ولا يسمح باقتباس أي جزء من الكتاب أو ترجمته إلى أي لغة
أخرى دون الحصول على إذن خطي مسبق من الناشر.

عالم الكتب الحديث

للنشر والتوزيع

إريد - شارع الجامعة - بجانب البنك الإسلامي

تلفاكس: (٧٢٧٢٢٧٢ - ٩٦٢) خلوي: ٥٢٦٤٣٦٣ / ٠٧٩

هاتف البريد: (٣٤٦٩) الرمز البريدي: (٢١١١٠)

البنوية (Structuralism)

ليس هذا المقام مقام الحديث عن البنوية بكل معطياتها واتجاهاتها المتعددة وتطورها في الفكر الغربي، وإنما يحسن قبل الحديث عن الاتجاه البنوي في قراءة النص الشعري العربي الحديث توضيح أهم أسسها التي تسمها بخصوصية الاتجاه، ولذلك تهدف الإشارات التالية إلى إضاءة جوانب من البنوية هامة للغاية في معرفتها وفي تحديد أثرها في النقد العربي الحديث.

فالحديث عن البنوية ضمن هذا السياق هو حديث محل دون شك إلا أنه ليس سوى تقديم ضروري لمناقشة ما يخص موضوع البحث.

تعد الأفكار التي قدمها فردينان دي سوسير مع مطلع القرن العشرين اللبنة الأولى في تأسيس مفاهيم البنوية على نحو نظيري لم يسبق إليه، ولعل من أهم الأفكار التي قدمها سوسير في دروسه، نظريته إلى اللغة على أنها شكل وليست مادة، فما دامت العلامة اللغوية تقوم على ثنائية الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (الفكرة) وأن العلاقة الجامعة بينهما هي علاقة اعتباطية، فإن اللغة تعتمد على نسق الصوت في الكلمة الذي يتكون من أصوات متميزة ليس لها علاقة بحد ذاتها بالمدلول، فقيمتها ليست في مادة الصوت الذي تتكون منه وإنما في العلاقة بين الأصوات التي تقوم أساساً - لدى سوسير - على الفروق، فالدال اللغوي - كما يقول - "لا يتكون من مادة صوتية ولا يتكون من أية مادة بل من الفروق التي تميز الصورة الصوتية لهذا الدال عن غيره"^(١).

(١) سوسير، فردينان دي، علم اللغة العام، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، بيت الموصل، ط ٢، ١٩٨٨، ص (١٣٩).

إن هذا التحديد لطبيعة العلامة اللغوية قد قاد سوسير إلى النظر إلى اللغة على أنها نظام (System)، فهو يقول: "إن اللغة نظام من العناصر المعتمد بعضها على بعض تنتج قيمة كل عنصر من وجود العناصر الأخرى في وقت واحد"^(١) أي فيما عرف لديه بالتزامن (Synchrony)، وهذا التحديد للغة يكشف عن مفهوم البنية من حيث تشكيلها من عناصر متميزة وارتباطها بعلاقة تشكل النظام، فالنظام اللغوي "هو سلسلة من الفروق الصوتية ترتبط بسلسلة من الفروق في الأفكار"^(٢)، وكل عنصر من عناصر النظام يكتسب قيمته من علاقته مع بقية العناصر الأخرى التي تشكل قانون النظام الكلي الذي يحكمها وبالتالي فقانونها ذاتي، وكما أن هذا النظام لا يتغير بصورة مباشرة، والتغير - كما يرى سوسير - يتم في عنصر من عناصر اللغة إلا أن له انعكاساً على النظام بأكمله^(٣).

لقد مثلت الأفكار السابقة مفهوم البنية اللغوية عند سوسير التي استند عليها الفكر البنيوي فيما بعد، وقد أثر في الفكر البنيوي - إلى جانب ذلك - حديث سوسير عن الثنائيات التي أشير إلى بعضها تواتر مثل: ثنائية الدال والمدلول والترامي في مقابل الزمني (Dychrony)، وربما كانت ثنائية اللغة والكلام التي طرحها سوسير من أكثر هذه الثنائيات تأثيراً في الفكر البنيوي، فقد فرق بين اللغة بصفاتها نظاماً مستقلاً بذاته وبين الاستخدام الفردي لها أي الكلام، ويرى سوسير ألا وجود للأفكار قبل اللغة، ولا يمكن أن تتميز هذه الأفكار قبل ظهور اللغة^(٤)، ومن هذا المنطلق فالكلام (الحدث الفردي في استخدام اللغة والذي

(١) المرجع السابق، ص (١٣٤).

(٢) المرجع السابق، ص (١٣٩).

(٣) المرجع السابق، ص (١٠٦).

(٤) المرجع السابق، ص (١٣١).

يهدف إلى نقل الأفكار) إنما يعيد نظام اللغة المكتمل والمتضمن على الأفكار سلفاً قبل الاستخدام الفردي، ومن هنا فقد كان اهتمام البنيوية - بشكل عام - ليس بالمعنى في ذاته؛ إذ هو متضمن في اللغة أصلاً ولا شأن للمتكلم أو المؤلف به، فليس هو الذي يقول بل المنظومة اللغوية هي التي تقول كما يتضح من قول بارت (Barthes) عن علاقة الذات باللغة، فهو يرى أن الذات ليست امتلاء فردياً، وليست هي محمول الذات، بل إن اللغة هي الذات، ولذلك فالكتابة لا تقوم على الصفات الداخلية للذات ولكن على غيابها^(١)، وبذلك تكون البنيوية قد أطاحت بأولية الذاتية "بنقل مستوى التحليل من مستوى المقاصد الذاتية إلى مستوى البنى اللغوية والسيمائية"^(٢)، أما كيف يتحقق ذلك فعلياً فيوضحه ياكبسون من خلال حديثه عن الشعرية (Poetics) إذ يقول: "إنها تتجلى في كون الكلمة لا تدرك بوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"^(٣).

لقد كانت هذه الآراء كفيلة بزج البنيوية في أطر معينة بحيث تقيم اهتمامها بالعلاقات بين الأشياء أكثر من اهتمامها بالأشياء ذاتها، فالنقد البنيوي - كما يقول جيرار جينيت (Gerard Genette): "يمارس بطريقته ضرباً من

(١) بارت، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٤،

ص(١٠٨).

(٢) ريكور، بول، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١،

١٩٩٩، ص(٢٧٤).

(٣) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص(١٩).

الاختزال الداخلي مخترقاً جوهر العمل الأدبي لبلوغ هيكله"^(١)، فمدار اهتمام
البنسوية هو كشف البنية التي يحتكم لها الكلام (الاستخدام الفردي للغة)
والأدب الذي هو تجسيد لبنية اللغة ذاتها، حيث يبدى العمل الأدبي صورة البنية
المتكاملة (homological) (المتجانسة) مع اللغة نفسها"^(٢)، وبالتالي سينظر إلى
الأعمال الأدبية على أنها لا ترجع إلى العالم ولكن إلى كلمات أخرى، لأن اللغة
لا يمكن أن تصل خارج نفسها إلى حقيقة ما وراء لغوية"^(٣)، وهو ما عبر عنه
بسجن اللغة"^(٤).

لقد أثرت أفكار سوسير في بحوث شتراوس (Strauss) الذي بدأ اهتمامه
بالبنسوية في أواخر الأربعينيات حين سعى إلى تفسير التحولات التي تحدث في
الثقافة والإدراك الفردي للواقع الاجتماعي"^(٥)، وقد استفاد من رؤية سوسير بأن
اللغة شكل وليست مادة، فقام بالتركيز على الأنساق في محاولته للبحث في
"الثابت أو العناصر الثابتة ضمن سلسلة من فوارق مصطنعة"^(٦) في الأساطير،
أي أنه يبحث عن البنية المشتركة بينها.

(١) جونيت، جيرار، البنسوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١،
ص (٢٤).

(٢) Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the
Study of Literature, Routledge, London, ١٩٩٤, (٩٦).

(٣) Tallis, Raymond, Not Saussure, A Critique of Post-Saussurean Literary Theory,
Macmillan Press, London, second edition, ١٩٩٥, (١٥).

(٤) المرجع السابق، ص (٤٨).

(٥) كيرزويل، إديث، عصر البنسوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق
عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص (١٨).

(٦) شتراوس، ليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ١٩٩٥،
ص (١٥).

ويسرى شتراوس أن علم اللغة البنيوي سيتحول عن دراسة ظواهر لغوية واعسية إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية^(١) كما تتجسد في الفكر الأسطوري، فالعقل الإنساني "بالرغم من الفروقات الثقافية بين مختلف أجزاء البشرية هو ذاته هنا وهناك، وأنه يمتلك الطاقات ذاتها"^(٢)، وبالتالي فإن تركيب العناصر الأسطورية سيخضع لنسق مغلق وثابت لأن العقل هو المسؤول عن تركيبه، وبنية العقل البشري ثابتة، وحتى يتم الوصول إلى هذه البنية يرى شتراوس ضرورة الإفادة من عمل الباحث الألسني الذي يعتمد "في سبيل الوصول إلى قانون البنية إلى تحليل النامات"^(٣) إلى "عناصر اختلافية" بحيث يسعه بعد ذلك أن ينظمها وفقاً لزوج أو "أزواج عدة من التضادات"^(٤) ليصل إلى قانون البنية، ولذلك فقد غدا البحث عن الثنائيات الضدية سمة بارزة تحكم التحليلات البنيوية^(٥).

إن اللغة تأخذ مكانة هامة في التفكير البنيوي، بل تحظى بأولوية خاصة حتى لدى البنيويين غير الألسنيين مثل البنيوية الأنثروبولوجية (Anthropologie Structuralism) لدى شتراوس، إذ يرى أن

(١) كيرزويل، إديث، عصر البنيوية، ص (٢٧).

(٢) شتراوس، ليفي، الأسطورة والمعنى، ص (٢٩).

(٣) يحدد شتراوس "النامات" بأنها "عناصر خالية من الدلالة لكنها تستخدم من حيث حضورها أو غيابها للتفريق بين الألفاظ - للكلمات - التي هي حاملة المعنى"، ستروس، كلود ليفي، الإناسة البنيائية، القسم الثاني، ترجمة حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ص (١٣١)، وهذا المفهوم للنامات يتعلق بالألسنية ولعله يقصد به الحروف الصوتية، ولذلك فهو يرى أنها في الأسطورة مختلفة تماماً لأنها مثقلة أصلاً بالدلالة على مستوى الكلام وهو ما يعبر عنه بجزئيات الأسطورة، انظر المرجع السابق، ص (١٣١).

(٤) شتراوس، كلود ليفي، الإناسة البنيائية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١، ١٩٩٥، ص (٤٨).

(٥) المرجع السابق، ص (٣٠٦).

الصوارة لم تكتف بتجديد آفاق النظر الألسنية فقد كان لها "أن تقوم في مجال العلوم الاجتماعية بنفس الدور التجديدي الذي قامت به الفيزياء النووية، مثلاً في مجال العلوم الدقيقة"^(١)، والهدف من التحليل البنيوي - كما يؤكد شتراوس - هو "رد التنوع ... إلى نسق ما، مهما كان هذا النسق"^(٢).

وقد كان لأفكار سوسير أثر أكثر وضوحاً على تشومسكي خاصة في تفريقه بين اللغة والكلام حيث أقام مكانها ثنائية القدرة (Competence) والأداء (Performance). ورغم هذا التأثير فإن مفهوم تشومسكي للقدرة يقوم على تعارض مع مفهوم اللغة عند سوسير، فاللغة عند سوسير كانت تعتبر نظاماً خارجياً، فيما يرتبط مفهوم القدرة عند تشومسكي بالعقل والدماع، أي أنه مُجسّد داخلياً^(٣)، وإذا كان الكلام لدى سوسير هو تجسيد لنظام اللغة في مرحلة التنفيذ، فإن تشومسكي يركز على الموهبة الفطرية - لدى الشخص - التي تمكنه من إضافة (اكتساب) اللغة إلى مخزون القواعد لديه، أو تعديل نظامها في دماغه، بحيث يصبح ممتلكاً للمبادئ العامة للنحو التحويلي، وعندئذ سيصبح قادراً على تحديد سلوك العناصر اللغوية في حالات أخرى غير تلك الحالات المنطبقة على المبادئ التي يمتلكها، فيستنتج مبادئ لهذه الحالات عند الإنجاز من أبسط قاعدة مسموح بها^(٤)، مما يتيح للمتكلم إنتاج تراكيب لا متناهية، والتي

(١) المرجع السابق، ص (٤٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٣٢٥).

(٣) تشومسكي، نوم، المعرفة اللغوية طبيعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة وتعليق وتقديم محمد فتّيح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ١، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م، ص (٨٣).

(٤) تشومسكي، ناحوم، اللغة والمسؤولية، ترجمة عيسى العاكوب، مراجعة خليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص (١٢١).

من خلالها يمكن تفسير الإبداع^(١)، وهذه هي التي عبر عنها تشومسكي بمصطلح التوليد (Generative).

إن تعدد اتجاهات البنيوية لا تقتصر على حدود ما تم عرضه فيما سبق بل إن الأمر يتعدى ذلك على نحو واضح، إذ تشير الدراسات المتخصصة بالبنيوية إلى وجود اتجاهات عدة للبنيوية، مثل البنيوية الماركسية والبنيوية النفسية^(٢) والبنيوية التكوينية، كما يتضح أن البنيوية قد دخلت مجالات عدة من خلال مفهوم البنية ذاته كمعطى مجرد^(٣)، وهذا حتمًا مؤشر على مدى محدودية حضور البنيوية في الفكر العربي إجمالاً وفي النقد العربي الحديث خصوصًا، إذ إن حضورها في دراسة النص الشعري الحديث يتباين ما بين المباشرة في تبنيها كما هو الحال لدى كمال أبي ديب، أو تبني اتجاه محدد منها كما في دراسة محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، أو ظهور أثرها من خلال الدراسات التي قامت بدراسة الشعرية العربية الحديثة كما في دراسة محمد بنيس "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته" ودراسة شربل داغر "الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي"، أو التأثير بالاتجاه البنيوي دون أن يكون ملزمًا بتصوراته كما في دراسة علي الشرع "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس"، وربما جاء تطبيق البنيوية ممزوجًا بطروحات نقدية أخرى كما يتجلى في دراسة يحيى العيد "في معرفة النص الأدبي".

(١) قراس، موريس، النحو التحويلي، ترجمة صالح الكشو، بيت الحكمة، قرطاج - تونس، ط ١،

١٩٨٩، ص (٨٣).

(٢) انظر: كيرزويل، إديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو.

(٣) انظر: بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة عارف منيمه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت -

باريس، ط ٤، ١٩٨٥.

وإذا كان من الصعب حصر ممارسات النقاد العرب للبنىوية كمنهج نقدي في قراءة النص الشعري المعاصر، فإن ذلك يعود إلى أن تلقي النقاد العرب للبنىوية قد تم دفعة واحدة بعد اكتمالها وتجاوزها في الغرب، فلم يتم تمييز اتجاهاتها أو الفروق بينها إلا في لمحات قليلة كما في إشارة كمال أبي ديب إلى بعض اتجاهاتها وإعلانه - في الوقت ذاته - إفادته منها جميعاً في دراسة يرى أنه يقدم فيها بنيويته الخاصة^(١)، وهذه الصعوبة تضع البحث أمام إشكالية الحديث عن هذه الدراسات، مما يحتم تناولها في محاور عامة لا تشكل اتجاهات في البنىوية. وتأسيساً على ذلك يمكن حصر الدراسات السابقة الذكر في ثلاثة محاور سيتم إيضاح وجهة التقسيم لدى الحديث عنها بشكل منفصل:

١. البنىوية الشكلانية: وتشمل دراسات كمال أبو ديب لنصوص

الشعر العربي الحديث المنشورة في بعض مؤلفاته وفي بعض المجالات العربية، ويجمعها - غالباً - ارتكازه على النموذج اللغوي من خلال مفهوم "النسق" الذي يعتمد أبو ديب بدرجة أساسية، كما تشمل - أيضاً - دراسة كل من محمد بنيس "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته" ودراسة شربل داغر "الشعرية العربية الحديثة"، والجامع بينهما أنهما تنطلقان من مفهوم "الشعرية" في تعاملهما مع النصوص الشعرية الحديثة.

٢. البنىوية التكوينية: ولا تظهر - بصورتها الصريحة - في قراءة النص الشعري الحديث سوى في دراسة محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية".

(١) أبو ديب، كمال، الرؤى المقتنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص(٦).

٣. التأثير بالبنوية في منطلقاتها العامة أو في بعض تصوراتها، حيث لا تشكل البنية المنطلق الأساسي والوحيد فيها، وإذا كان هذا التأثير يبرز في دراسات عدة فإنه سيكتفى - في هذا السياق - بدراسة علي الشرع "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس"، ودراسة يحيى العيد "في معرفة النص الأدبي".

البنوية الشكلانية:

ليس هناك ما يعرف في النقد الغربي بالبنوية الشكلانية، وهي تسمية مستمدة من إحدى الدراسات العربية، فقد تحدث ميحان الرويلي وسعد البازعي عن وجود اتجاهين للبنوية هما: البنية الشكلانية والبنوية التكوينية المعروفة في الغرب^(١)، وتتحدد البنية الشكلانية - في هذا السياق - بمدى اعتماد الدراسات البنيوية على علوم اللغة ومعطياتها وكيفية استغلال النموذج اللغوي، ويعتمد ذلك على طبيعة الهدف من التحليل، فإذا كان قائماً على أساس التشابه بين اللغة والعمل الفردي أو مجموعة الأعمال الفردية فإن النتيجة التي يريد المحلل الوصول إليها تشابه مع ما يريده عالم اللغة لفهمه اللغة ليصل إلى ما دعاه بارت "تحولات النظام"^(٢)، أما إذا كان يهدف إلى دراسة الأعمال الأدبية كمظاهر لنظام الأدب "وعرض كيف تخول أعراف (conventions) ذلك النظام الأعمال لتأخذ معنى"^(٣)، فإن التحليل البنيوي لا

(١) الرويلي، ميحان والبازعي، سعد، دليل النقاد الأدبي، ص(٢٧١).

(٢) Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, (٩٧).

(٣) المرجع السابق، ص(٩٧).

يأخذ "العمل كلغة ولكن كخطاب (Locus)"^(١)؛ أي ما يعرف - عادة -
بالشعرية (Poetics).

وقد تمثل هذان الاتجاهان في استعارة النموذج الألسني في التحليل لدى
بعض النقاد العرب سواء من خلال البحث عن الأنساق اللغوية لدى كمال أبي
ديب، أو البحث عن حيثيات اللغة الشعرية من منطلقات لغوية كما جاء لدى
محمد بنيس وشربل داغر، والحديث عن الشكلائية في تقدم الدراسة البنيوية لا
يعني - بأي حال - إهمال المعنى، إذ لا تأتي هذه التسمية من منطلق التفرقة بين
الشكل والمضمون، وإنما تظهر الدراسات المشار إليها اهتمامها بكليهما على
أهمهما تشكيل ينسجمان فيه من أجل توليد الرؤية في النص الشعري من خلال
تجسيد النص للبنية اللغوية.

لقد قدم أبو ديب العديد من الدراسات البنيوية في دراسة النصوص
الشعرية قديمها وحديثها، الأمر الذي جعله يتبوأ مكانة متميزة في النقد العربي
الحديث، وسيكتفى بثلاث دراسات لبعض نصوص الشعر العربي الحديث هي:
دراسته لقصيدة أدونيس "كيمياء النرجس" في الفصل المعنون بـ "الآلهة الخفية
نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري - هاجس التروع" في كتابه "جدلية الخفاء
والتجلي"^(٢)، و"الأنساق والبنية"^(٣)، و"شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية
النص الإحيائي"^(٤).

(١) المرجع السابق، ص (٩٨).

(٢) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دراسات بنيوية في الشعر، دار
العلم للملادين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، (٢٦٢). وقد نشرت أولاً في مجلة مواقف، صيف ١٩٧٨، ع ٣٢٤.

(٣) أبو ديب، كمال، "الأنساق والبنية"، فصول، مج ١، يوليو ١٩٨١، رمضان ١٤٠١ هـ، ع ٤٤، ص (٧٣).

(٤) أبو ديب، كمال، "شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحيائي"، فصول، شوقي وحافظ
ج ١، مج ٣، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر، ١٩٨٢، ع ١، ص (٩٧).

فما هي طبيعة المنهجية التي يتبعها في هذه الدراسات؟ وأي اتجاه في
البنسوية يحاول كمال أبو ديب أن يتماثل معه في منهجيته؟ وهل التزم اتجاهًا
محددًا؟ وما هي مرجعياته النقدية في هذا التبنى؟ هذه الأسئلة وغيرها هي ما
ستتضح أجوبتها في النقاش التالي.

يقيم أبو ديب دراسته الأولى لنص أدونيس "كيمياء الترجس" على أساس
البحث عن البنية الدلالية الناجمة عن لحظة التوتر بين الإنسان والعالم، وهو ما
عبر عنه بهاجس التروع، حيث يتجسد هذا الهاجس في لحظة توتر تعترض
زمنين: الآن والآتي، "أي أنها لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الإنسانية، تنبع
من الإحساس بأن الآن واقع قلق يفتقر إلى مكونات حيوية لا يتحقق بدونها
التناغم بين الإنسان وعالمه، والإحساس المرافق بأن هذه المكونات تكمن في
زمن آخر لم يتكون بعد"^(١)، بهذا التقدم يضع كمال أبو ديب منهجيته في
التحليل البنيوي على أعتاب فكرة "رؤيا العالم" التي تتجلى في العمل الأدبي،
والتي عبر عنها أبو ديب بموقف الذات^(٢)، لكن ذلك لا يلغي حقيقة صلة
منهجيته في تحليل قصيدة أدونيس بالألسنية، إذ تمثل اللغة مرتكزًا أساسيًا في
الدراسة.

يبدأ أبو ديب باختزال بنية القصيدة في ثلاث حركات هي: حركة المرايا
وحركة الجسد وحركة الأنا، ويُفصّل ذلك من خلال تشكل هذه الحركات؛
فحركة المرايا هي نسيج من الثنائيات الضدية: الظهيرة / الليل، ويتابع ما ينجم
عن هذه الحركة بمكوناتها من ثنائية ضدية على النحو التالي:

(١) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص (٢٦٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦٣).

الظهير

الليل

١. مؤنث (بعلامة تأنيث). مذكر.

٢. تقابل من حيث الحيز المكاني.

وتظهر المرايا بخاصية التوسط الذي يتلاءم مع فعل المصالحة:

١. فهي مؤنث دون لفظة تأنيث.

٢. وهي تقع وسطاً (بين) الطرفين الظهيرة والليل.

كما أنها تمتلك ما هو مشترك بين الطرفين النقيضين وهو التعريف "بأل"، وفي الوقت ذاته تمتلك ما يميزها فهي جمع، والنقيضان مفردان^(١).

إن هذه الطريقة في التحليل تشير إلى استفادة كبرى من معطيات اللغة ذاتها في التحليل، ومحاولة المزاجية بين خصائص اللغة والتركيب وبين الدلالة المتشكلة عن النص الشعري اعتماداً على الثنائيات الضدية التي تركز إليها البنيوية بتأثير من آراء سوسير عن اللغة من حيث كونها تقوم على الفروق كما مر^(٢)، وتكتسب الثنائيات الضدية أهمية خاصة في الدراسات البنيوية لكونها أكثر التراكيب وضوحاً في تشكيلها كنسق، ويتابع الكشف عن هذا النسق في تحليله للحركة الثانية كاشفاً عن تشكيلها من ثنائيات ضدية، تبدأ بالحيز المكاني للجسد من خلال ظرف المكان (خلف) وعلاقة ذلك بالمرايا، ثم الثنائية الضدية بين (يفتح / يغلق)، وبين عناصر أخرى مثل: (الحريق) و(ماحيًا) و(عابراً) التي تشكل - كما يقول أبو ديب - "نسيجاً من الثنائيات الضدية"^(٣).

(١) المرجع السابق، ص(٢٦٥).

(٢) انظر صفحة (١٤٤) من هذا البحث.

(٣) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص(٢٦٧).

من جهة أخرى يلتفت أبو ديب إلى العلاقة بين حركة المرايا وحركة الجسد، فالجسد "بخلاف المرايا، يبدأ حركة إرادية تركز على فاعلية انقلابية إيجابية لا تعكس المتناقضات أو تصالح بينها ملغية تناقضها الأساسي، بل تعمق هذه المتناقضات وتتجاوزها خالقة دروباً إلى عوالم جديدة"^(١)، إلا أن الحديث عن الحركة يأتي مختلفاً، إذ يبرزها أبو ديب بمثابة الحل للتناقض بين الحركتين السابقتين دون أن يكشف عن علاقاتها الداخلية، أو ما إذا كانت قائمة على الثنائية الضدية أم غير ذلك، ولماذا؟ ويصف ذلك بقوله: "تقع القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية: المرايا التي تصالح/ والجسد الذي يتجاوز. وتشكل الحركة الثالثة حلاً للتناقض الحاد، حيث لا يمكن عن طريقه التوفيق السطحي بين طرفي الثنائية، بل عن طريق الفعل الجذري المتمثل في قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاوزة لتتشكل منها ذات جدلية تمس بعوالم جديدة"^(٢)، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن بنية القصيدة هي بنية من التحولات^(٣).

يلحظ مما سبق أن فكرة الثنائيات الضدية تستحوذ على التحليل البنيوي الذي يمارسه أبو ديب على نص أدونيس، ويسعى من خلالها إلى الكشف عن آلية تشكل الدلالة لغوياً من خلال استغلال معطيات "نظرية النحو التحويلي" كما قدمها تشومسكي، وخاصة المخطط التشجيري للحمل في النص بهدف إدراك "تجسيد الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية ذاتها للطبيعة الداخلية لكل من الحركات الثلاث وللرؤيا النهائية للقصيدة"^(٤)، ولكن هذا التخطيط التشجيري لا يبدو على قدر كبير من الأهمية للتحليل، بل إن بعض التحليلات

(١) المرجع السابق، ص(٢٦٧).

(٢) المرجع السابق، ص(٢٧٢).

(٣) المرجع السابق، ص(٢٧٣).

(٤) المرجع السابق، ص(٢٧٩).

تشعر بشيء من المبالغة في إقامة العلاقة بحيث تجبر لصالح الرؤيا التي يريد أن ينتهي إليها التحليل، فمثلاً يرى أبو ديب أن نسق الإضافة الذي يرمز له بنسق (P) لا يظهر في حركة المرايا، وأنه يحدث للمرة الأولى في حركة الجسد، لكنه لا يحدث في هذه الحركة بين ذاتين إلا حيث يأتي وصفاً للعالم القلم الذي يرفضه الجسد مثل: (آخر الجسور)، (نجمة الطريق)، (ركام العصور)، أما حيث يرد هذا النسق وصفاً للعالم الجديد فإنه يصف علاقة بين الجسد ونفسه أو بينه وبين مكون من مكوناته من خلال إضافة الاسم إلى ضمير متصل مثل: (أقاليمه)، (إيقاعه)، وعلى الرغم من ظهور هذين الشكلين من تركيب الإضافة في الحركة الثالثة إلا أن أبا ديب يصر على أنها تشكل ثنائية ضدية لكنها ليست مطلقة^(١)، وهذا يعني عدم إمكانية الوصول إلى دلالة تشير إليها تشكيلات هذا النسق تتناسب مع الرؤية الكلية التي تمثل من خلال تحولات القصيدة التي كان قد وصفها أبو ديب بأنها قصيدة تحولات^(٢)، إذ إن أهمية التحليل البنيوي ليست في القول بوجود نسق أو عدم وجوده "ولكن في تحديد أهمية هذا النسق بالنسبة إلى عناصر الفهم الأخرى"^(٣)، والقول إن ذلك يعكس التوتر الأساسي للرؤيا النهائية^(٤) يبدو غير مقنع - تماماً - لأهمية الوصف التشعيري، خاصة إذا ما قورن ذلك بحديثه عن البنية العميقة والتنويع الذي ينجم عن متابعة نسق الجملة الاسمية فيها^(٥)، وللتنويع ارتباطات دلالية بالتحويل.

(١) المرجع السابق، ص (٢٨٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٧٣).

(٣) جونيت، جيرار، البنيوية والنقد الأدبي، ص (٢١).

(٤) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص (٢٨٣).

(٥) المرجع السابق، ص (٢٨٧).

إن ذلك لا يقلل من أهمية الدراسة ونضجها على صعيد فهمها للتحليل
البنوي في النقد الأدبي الذي ينبغي له - كما يقول جيرار جينيت - "أن
يسمح بإبراز الارتباط الموجود بين نسق الأشكال والمعاني"^(١)، وهو ما حققه
أبو ديب من خلال تركيزه على البنية الدلالية من خلال الأنساق الشكلية
والبنية اللغوية باعتبارها الهدف للدراسة والاكتناه على حد تعبير كمال أبي
ديب^(٢)، وهو ما يتماثل مع الحالة الأولى المشار إليها من استعارة النموذج
الألسني في التحليل البنوي.

من الواضح أن أبا ديب يستغل مفهوم "النسق" الذي بدأ يأخذ مكانة
هامة في الدراسات الألسنية منذ أن تحدث سوسير عن اللغة على أساس أنها
"نظام من الإشارات"^(٣)، وقد تجلّى ذلك - على نحو أكثر مباشرة وتركيزاً -
في دراسته "الأنساق والبنية"، إذ تركز على مفهوم "النسق" الذي يقدمه أبو
ديب بقوله: "ظاهرة تركيبية تنبع من التكرار وتؤدي إلى تميز بارز بين اللغة
المتسقة واللغة الحرة"، ويستدرك: "ولكن النسق يمكن أن يحدد على صعيد آخر
بأنه انتظام في التعامل مع المكون اللغوي المفرد في وجوده ضمن علاقات
تركيبية متغايرة"^(٤)، وهو مفهوم شديد الصلة بالفكر اللغوي كما هو واضح
من تحديده، ويعتمد أبو ديب في تبني هذا المفهوم على ما قدمه ياكبسون
فيقول: "طور ياكبسون مفهوم الأنساق باعتباره - ١ - خصيصة اللغة الشعرية.
و- ٢ - الآلية الرئيسية لخلق ما سماه موكاروفسكي (Mukarovsky) التأريض

(١) جينيت، جيرار، البنيوية والنقد الأدبي، ص (١٦).

(٢) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص (٢٩٩).

(٣) سوسير، علم للغة العام، ص (٣٤).

(٤) أبو ديب، كمال، الأنساق والبنية، ص (٨٠).

الأمامي "foregrounding"^(١)، وهو لا يأخذ بهذا المفهوم ضمن حدوده التي قدمها ياكبسون، ولكنه يلتفت إلى ما وجه إليه من نقد من قبل ريفاتير وجوناثان كلر (J. Culler) على حد قوله، ثم يشير إلى محاولته في تطوير مفهوم للنسق "لا يركز على تشكله فقط، بل على طبيعة العلائقية أيضاً: أي على تشكله وانحلاله في النص"^(٢)، وذلك في إشارة منه إلى ما فعله في "جدلية الخفاء والتجلي"، إذ اقترح "لهذه العملية طبيعة جدلية: فالنسق لا يمكن أن يكون ذا دور بنيوي إلا من خلال تشكله بما هو فاعلية تمايز ثم انحلاله إذ ينتهي التمايز"^(٣)، وهو - إذ يستغل هذا المفهوم كما قدمه في دراسة سابقة، واكتشف ثلاثة أنماط رئيسية متميزة من الأنساق: النسق الثنائي والنسق الثلاثي والنسق الرباعي - يحاول في هذه الدراسة ألا يتوقف عند حدود تمييز الظاهرة وإنما يسعى إلى فهمها واكتشاف دلالاتها ووظيفتها في البنى التي تقع فيها، وانطلاقاً من ذلك حدد هدفه من الدراسة بأمرين:

١. اكتشاف الأنساق المتميزة في عدد من النصوص الشعرية الحديثة.
٢. القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية: لا من حيث كونها دالة وغير دالة وحسب، وإنما من حيث علاقاتها بالتحديد بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية^(٤).

وعلى الرغم من تعدد مصادر أبي ديب فهو يحيل إلى ياكبسون وبارت ولوسين غولدمان ، إلا أنه لا يتوانى عن وصف ما يقدمه على أنه محاولة لتطوير

(١) المرجع السابق، ص (٧٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٧٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٧٣) والتمايز - كما يوضح - يعني نشوء علاقة بين X (التمايز) و (اللامتمايز) أي النسق من خلال المغيرة والانتظام.

(٤) المرجع السابق، ص (٧٤).

التحليل البنيوي من خلال إضافته لعنصر "الرؤيا الجوهرية" الذي يميزه عن "رؤيا العالم" عند غولدمان، ومن ثم يقوم التحليل البنيوي على اكتشاف النسق، ثم تحليل بنيوي "ل- ١- النص من حيث هو بنية مكتملة -٢- النسق -٣- علاقة النسق ببنية النص ورؤياه الجوهرية"^(١)، ويحلل من خلال هذه المنهجية ثلاثة نصوص هي: "غارسيا لوركا" للسياب، و"البئر المهجورة" ليوسف الخال، و"أرض بلا معاد" لأدونيس.

تبدأ عملية الكشف عن النسق في قصيدة السياب من خلال تحديد الثنائية الضدية الأساسية: النار/الماء، وما ينتج عنها من علاقات "تكامل وتوحد وإخصاب"^(٢) على عكس ما هو معروف من أن العلاقة بينهما علاقة نفى. ويتم ذلك من خلال ارتباطهما بقلب الشاعر "في قلبه تنور النار فيه ... والماء في جحيمه..." وتوحدهما، ويشكل التوحد محوراً جوهرياً تتنامى القصيدة من خلاله، بيد أن القصيدة تخضع لتحول داخلي يتمثل في الانتقال من العنف (الذي يرتبط بالطوفان المدمر) إلى فاعلية أقل حدة وأكثر هدوءاً هي فاعلية النسج والتجميع، ثم تنتقل القصيدة من الداخل (قلبه) إلى الخارج (مقلته)، ومن المفرد إلى المثنى محتفظة بمحورها الجوهرية (وهذا طبيعي إذ يعد أساس النسق)، فما تنسجه المقلتان من شراع (مرتبط بالماء) وخيوطه من اللظى (المرتبطة بالنار)، "وتظل العلاقة بين النار/الماء علاقة متوازنة، إذ تتوزع اللغة بينهما بدرجتين متعادلتيْن"^(٣)، ثم تبدأ القصيدة بعملية تجميع فعلية على صعيد بنيتها اللغوية، وذلك من خلال إقحام مجموعة من الصور "التي تفقد النمو الداخلي

(١) المرجع السابق، ص (٧٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٧٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٧٦).

على محور القصيدة الجوهري، ويختل فيها التوازن بين النقيضين الماء/النار، لتطغى صور مرتبطة بالماء بالدرجة الأولى، متجسدة في بنية لغوية تجميعية يبرز فيها دور حرف الجر "من" الأساسي في عملية التجميع"^(١)، وهذه العملية التي تجري في النص ويصفها أبو ديب، هي تحقيق لما دعاه انحلال النسق حيث ينتهي التمايز. ولكشف تشكل النسق وفاعليته يلجأ أبو ديب إلى طريقة التشجير التي قدمها تشومسكي"^(٢)، إذ يحاول من خلالها أن يكشف عن النسق المتشكل من ثنائية النار/ الماء وهي بنية/نسق ذو علاقة تكامل وتوحد وإحصاب، وهي مختلفة عن الثنائيات الأخرى التي يشتمل عليها النص مثل ما ارتبط بصورة الشراع:

شراعه الندي كالقمر

شراعه القوي كالحجر

شراعه السريع

شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر الخصب من نجيع

فالخصيصة "الأساسية لعلاقة الثنائيات الضدية هنا هي أنها تبقى معزولة مستقلة لا تخضع لعملية التوحيد المتفرجة"^(٣)، بحيث ترجع هذه الثنائيات إلى بنية عميقة واحدة.

ويكشف أبو ديب - من جهة أخرى - عن أن الشراع عارٍ عن الفاعلية الخلاقة، معزول عن سياق التغيير والعطاء والصراع، إذ على الرغم من ارتباطه

(١) المرجع السابق، ص(٧٦).

(٢) المرجع السابق، ص(٧٦).

(٣) المرجع السابق، ص(٧٦).

بشراع كولبس إلا أنه كان ضحية للجة الزاخرة، ويبرر ذلك على صعيد تشكل النسق بأن الشراع وحداني البعد لأنه ارتبط بالماء دون النار^(١).

ويحاول مرة أخرى تأكيد تشكل النسق من خلال متابعة "مادية المكونات" التي شكلت النسق في القصيدة، فيجري مقارنة تحليلية لعلاقة "النار تطعم الجسياع" و"تمضغ الشعاع"؛ لينفي وجود العلاقة الضدية بينهما، فهما يرتبطان بالفم وبحركات نابغة من عملية تناول الطعام، لكن الصورة الأخيرة وما تضمنته الحركة الأخيرة من صور مماثلة مثل: "ثدي الأمهات ساعة الرضاع" و"لذة الثمر" تبقى أقل مادية ومحسوسة بكثير من الصور السابقة، لأنها تنسب فاعلية المضغ الآن إلى ما لا يقع في سياق المضغ (المدى)، وبذلك فإنها تفقد كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة وتتحرك على محور ذهني أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس^(٢).

يستغل كمال أبو ديب كل ما يمكن أن يخدم فكرته في الكشف عن النسق من خلال الوقوف عند العناصر ودلالاتها، ثم بنية اللغة الشعرية وتشكلها من جمل اسمية أو فعلية ثم الإيقاع والصور الفنية ومكوناتها المادية، ويخلص من ذلك كله إلى أن الثنائية الضدية هي البنية المشكلة للنص الشعر، بتقسيم الأنساق المشكلة له إلى ثلاثة أنماط أساسية:

١. النسق المتشكل من الجملة الاسمية.
٢. النسق المتشكل من شبه الجملة (حرف جر + ...).
٣. النسق المتشكل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن + ...).

(١) المرجع السابق، ص (٧٧).

(٢) المرجع السابق، ص (٧٨).

ويصل إلى نتيجة هي أن "بنية القصيدة بأكملها وليدة تشكل سلسلة من الأنساق"^(١)، ويحدد - في ضوء ما سبق - فاعلية الأنساق المتشكلة في القصيدة بنقطتين:

(أ) تعميق خصائص البنية اللغوية والإفصاح عنها، وهذه الفكرة تبدو أقرب الأفكار التي يطرحها أبو ديب إلى منطلقات البنيوية وفكرها.

(ب) كبح الحركة المتفجرة من التصورات الأساسية للقصيدة وإعاقة تناميها.

"فالأنساق إذن ذات فاعلية تقليصية معوقة، تتخذ مساراً مضاداً للمسار الذي تبدأ بلورته التصورات الأساسية للقصيدة"^(٢)، ويصل - أخيراً - إلى الكشف عن الرؤيا الجوهرية لنسق الثنائية الضدية الذي يشكل القصيدة، إذ تبلور القصيدة حول الشاعر غارسيا لوركا من حيث هو فاعلية في العالم، وتنمي القصيدة دور الشاعر في التاريخ وما يتصف به من فاعلية في الإبداع والتغير للعالم، وهي فاعلية ثورية توحد بين المتضادات توحيداً جدلياً.

غير أن البنية تتنامى حول إدراك (لا واعٍ) لعبية هذه الرؤيا لانتقاد دور البطل التاريخي لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم^(٣).

إن هذا التحليل على الرغم من اعتماده - بدرجة أساسية - على مفهوم النسق إلا أنه يبدو متأثراً بالبنيوية التكوينية، إذ يربط أبو ديب - في تحليله هذا - بين الرؤيا التي جسدها نص السياب وبين "رؤيا العالم" التي قال

(١) المرجع السابق، ص (٧٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٧٩).

(٣) المرجع السابق، ص (٨١).

هما لوسين غولدلمان، فهو يشير إلى انتماء هذه الرؤيا إلى فئة محددة في الثقافة العربية هي فئة المثقفين الذين ينتمون إلى البرجوازية الصغيرة^(١)، ولعل حافزه إلى هذا الربط والاهتمام هو ملازمة هاجس المعنى والبحث عنه في قراءات النقاد العرب إجمالاً، ولذلك يصرون - دومًا - مهما كانت المنهجية التي ينطلقون منها على ضرورة الوصول إلى المعنى المرتبط بما يطرحه الشاعر كرؤيا خاصة به وبطبقته وجيله والمتشكلة من السياق التاريخي والاجتماعي.

ويبدو أن هذا الأمر ذو صلة بالإرث النقدي الذي ورثه النقاد العرب الحديثون في تبنّيهم للاتجاهات النقدية الحديثة كالبنوية وهو في جُلّه - كما ظهر في الفصل الأول - مرتبط بالنقد التاريخي أو النفسي أو الأيديولوجي.

ويربط أبو ديب في تحليل قصيدة يوسف الخال منهجيته بما قدمه ياكبسون ويوري لوتمان، ويرز التحليل استفادته من الأخير، إذ يقسم النص إلى ست حركات تنحل في النهاية إلى ثلاث حركات، لتتشكل في ثنائية ضدية هي: ثنائية السرد/النحوى الداخلية، الراوية/إبراهيم، وتظهر فاعلية هذه الثنائية بالنسق الذي يتنامى من:

(١) فاعلية الطبيعة، في حديثه عن الطبيعة (ترى يحول الغدير سيله
...، إلى:

(٢) فاعيلة الطبيعة والإنسان، من خلال الأنسنة في (أتبسط السماء
وجهها ...، ثم إلى:

(٣) فاعلية الإنسان، كما يبدو في قول الشاعر: "ترى يعود
يولسيس ...).

(١) المرجع السابق، ص (٨١).

وهي تشكل حركات القصيدة السثلاث، وهذا النسق مبني على ثنائية الطبيعة/الإنسان^(١).

ويستمر في بحثه عن الأنساق باعتبارها المنطلق النقدي الذي يقدمه في تحليله لقصيدة أدونيس "أرض بلا معاد"، ويتم ذلك من خلال تحديد بنية اللغة في النص الشعري، بحيث "تتألف القصيدة من جملة واحدة هي جملة الشرط (لو + فعل الشرط + جواب الشرط)، وتندرج تحت فعلها الأول تفرعات ثانوية، فيما يعمق فعلها الثاني لسلسلة من التكرارات.

بيد أن جملة الشرط ليست مطلقة. بل محكومة بالأداة "حتى". وهذه الخصيصة تمنح الشرط توترًا داخليًا حادًا. إذ إنها فيما يبدو ترجح إحدى إمكانيتي الشرط النظريتين، وهي الإمكانية الإيجابية (الرجوع)^(٢)، ويشير أبو ديب إلى إمكانية تحقق الإيجابية نظريًا أما فعليًا فلا شيء يتغير.

من هنا تبدأ الدراسة تأخذ منحى خاصًا بأبي ديب في بحثه عن الشائيات الضدية القائمة على التحقق واللاتحقق من خلال الحركة التي ينتجها الثبات^(٣)، ويحقق ذلك بمتابعة الأبعاد الدلالية للدوال اللفظية وكيفية تشكيلها. لكن ما يحكم دلالتها ليس المعجم فحسب، وإنما التشكيل الكلي للبنية؛ أي النسق في النص الذي فرض أن تكون الدلالة الإيجابية نظرية ومعطلة عمليًا، ولذلك تخفق عملية الرحيل - التي تدل في ذاتها على الحركة - "في أن تصبح مصدرًا للحركة والتغيير"^(٤)، وبذلك تصبح العلاقات بين الألفاظ رهينة تكرار هذا النسق، بحيث "تصبح القصيدة فيزيائيًا بنية ذات شكل تكراري يحتل وسطها

(١) المرجع السابق، ص (٨٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٨٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٨٨).

(٤) المرجع السابق، ص (٨٧).

جوهر الثبات ونسقه ...، ويحتل طرفيها (بدايتها ونهايتها) فعل الشرط المفرغ من إمكانية التحقق"^(١).

إن رؤية أبي ديب النقدية لا تقوم بتقديم النسق كمعطى إجرائي مجرد يتعامل معه في تحليل النصوص الشعرية وقراءتها، بل يغدو النسق - لديه - مشكلاً للرؤية في النص - كما هو الحال في قراءته لنص أدونيس؛ فهو يرى أن "النسق فاعلية تثبيت وتصلب وكبح للحركة، أي أنه بحكم طبيعته، يكون هنا تعميقاً حاداً لرؤيا القصيدة الجوهرية، وتجسيذاً لها إلى درجة يتحول معها إلى عنصر دلالي في البنية"^(٢)، ثم يسند ذلك من خلال الكشف عن الوحدات اللغوية، ونسب تكرارها، حيث يتأكد الثبات. غير أن هذا الاهتمام أو التنوع بالمعطيات اللغوية لا يحول دون أن يثير أبو ديب اهتماماً ملحوظاً بالأبعاد الاجتماعية والثقافية التي تشكل هذه البنية، ولذلك فهو ينهي حديثه في قراءة النص مستفيداً من لوسين غولدمان، فيشير إلى أن "رؤيا العالم" تجسدها القصيدة تنبع "من الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها دوافع لحركة الحياة المتجاوزة الرفض للقبول والاجترار والثبات. وهي رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابة عميقة لواقع التخلف والاستنقاع في الثقافة العربية المعاصرة ... بيد أن هذه الرؤيا الخلاقة المكتنفة التي تقدر القلق والتساؤل وترفض الكمال ... تحمل في جوهرها بذور التناقضات التي تشرح العالم الذي تبلور فيه: العالم الضدي الذي تحتق فيه الحركة بانثاقها ضمن بنية من الثبات ..."^(٣).

(١) المرجع السابق، ص (٨٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٨٨).

(٣) المرجع السابق، ص (٨٩).

فهذه الوجهة من النظر في تفسير تشكّل البنية والرؤيا المتمخضة عنها إنما تعكس مدى تنوع مصادر أبي ديب وتأثره بلوسين غولدمان، إذ يلحظ - في أقواله السابقة - تركيزه لا على "رؤيا العالم" فحسب، وإنما على كونها رؤيا بلورتها "فئة" محددة ترضخ تحت معطيات واقعية واحدة في الثقافة العربية يمثل أدونيس - صاحب النص - واحدًا منهم.

كما يظهر أثر شتراوس في نهاية الدراسة، إذ يحيل عملية الخلق الفني إلى بعد آلي صرف لا يرجع إلى النص أو المادة اللغوية التي تشكّله أو التجربة التي ينبع منها، "بل لبنية العقل الإنساني نفسه"^(١)، لكن هذه الإشارة تبدو خفية نوعًا ما، وغير كافية لتأكيد هذا التأثير، خاصة أن أبا ديب نفسه يشير إلى أن النسق في البنية "ليس آليًا بمعنى أنه موجود في النص وجودًا فيزيائيًا لا علاقة دلالية بينه وبين الرؤيا الجوهرية للنص، بل على العكس من ذلك، تكشف الدراسة أن الدور البنيوي للنسق دور متغير ديناميكي"^(٢).

حقيقة إن دراسة أبي ديب تعتمد على مصادر متعددة وربما أنها متعارضة، لكنها لا تستكمل أي مصدر منها، وهذا ما يؤكد مفهومه عن النسق الذي قدمه فيما سبق، وهذه الحيرة تؤثر بشكل كبير على وضوح المنهجية إلى الحد الذي تتباين فيه تحليلات أبي ديب نفسه في هذه الدراسة وفي غيرها، ويبدو أن الحديث عن الثنائيات يبقى المعطى المنهجي الأكثر وضوحًا وحضورًا لمنهجية أبي ديب البنيوية، وهذا ما يتضح في قراءته لسينية شوقي التي جاءت بعنوان "شوقي والذاكرة الشعرية: دراسة في بنية النص الإحيائي"، إذ تقوم هذه القراءة على أساس متابعة الثنائيات الضدية، فالنص - حسبما يقرر أبو ديب - تشكيل

(١) المرجع السابق، ص (٩٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٩٠).

لشبكة "من العلاقات بين أطرافها عدد من الثنائيات الضدية - أبرزها ثنائية (الزمن/الذاكرة). فالزمن ذو فاعلية تدميرية تمحو الذاكرة وتلغيها (اختلاف النهار والليل ينسي)، والذاكرة نزوع إلى تجاوز الزمن"^(١)، لكن ذلك لا يشكل الأساس الذي يكوّن البنية والنسق في القصيدة، إذ إن هذه الثنائيات في نموها الحاد تصل لحظة انكسار تُفقد المركز التصوريّ للنص تناسقه الداخلي ووحده، وبالتالي فإن ما هو أساسي إنما ينجم عن "توتر ينشأ من شروط عملية الإبداع ذاتها، ومن العلاقة المتبلورة بين الخلق الفردي وبين اللغة الجماعية"^(٢)، وهذا ما يقوده إلى عد تقلص الشاعر للزمن كقوة مدمرة إنما هو تصور نابع من الرؤيا الطاغية في التراث الشعري العربي^(٣). والغريب في هذه الدراسة - التي هي قريبة زمنياً من الدراسة السابقة - أن أبا ديب استخدم مفاهيم متعددة يبدو أنها متكافئة فيما تشير إليه؛ فبدلاً من الحديث عن النسق يتحدث عن الصيغة، ويصفها بقوله: "ويمكن أن توصف الصيغة التي أناقشها بأنها صيغة توليدية (generative) أو بكلمات أدق بنية مولدة، فهي قادرة على الاستمرار عن طريق تكرار الصيغة وتمديدتها، لتمثل نماذج أخرى من العظمة تخضع في النهاية لفاعلية الزمن التدميرية ... وهذا التطور تحقق القصيدة البنية المولدة التي كنت قد وصفتها بأنها بنية تراكمية تنبع من الميل إلى تأكيد كونية الزمنية"^(٤).

وتأثير الألسنية واضح جداً في استخدامه لمفهوم الصيغ، وبشكل خاص حديثه عن الصيغ التوليدية التي يتضح فيها أثر النحو التوليدي.

ويصف أبو ديب بنية القصيدة بأنها تتشكل من ثلاث شرائح هي:

(١) أبو ديب، كمال، شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحيائي، ص (٩٧-٩٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٩٨).

(٣) المرجع السابق، ص (٩٨).

(٤) المرجع السابق، ص (٩٩).

١. صراع الزمن/الذاكرة، وصورة الوطن في اللحظة الحاضرة.
٢. مواجهة العالم التاريخي.
٣. عبودة صورة الوطن مجسدة انبعاث الذاكرة وانتفاء فاعلية الزمن^(١).

ويستابع تحليل كل شريحة منها على حدة، فالصدام (الثنائية الضدية) بين الزمن/الذاكرة، ينعكس على البنية اللغوية في صور متعددة. وتتشكل الشريحة الثانية من عدد من الشرائح التي تتنامى من مركز رؤيوي واحد، ويرى أن اكتمال العالم يتحقق في إطار "الثنائية الضدية: اللحظة الماضية/اللحظة الحاضرة متجسدة في بعدين: الازدهار والحيوية/الذبول والاندثار"^(٢)، وفي الشريحة الثالثة من النص "يبرز الوطن في سلسلة من الصور الناصعة المليئة بالحياة، وتبدو الذاكرة قادرة على استحضار الماضي، ويتنفي من القصيدة شبح فاعلية الزمن المدمرة... وهذا القرار تكون القصيدة قد تحركت بين طرفي ثنائية ضدية أساسية يمكن وصفها في إطار الانفصام/التواصل، التوتر/التناغم، فاعلية الزمن التدميرية/الذاكرة التي تلغي فاعلية الزمن، الغياب/الحضور"^(٣)، وتفسير ذلك لدى أبي ديب لا يختلف عن تبريره للنسق والبنية في دراسته لنص أدونيس في الدراسة السابقة، فهو يؤكد أنه "ليس ثمة من شك في أن هذه الحركة تجسيد للتجربة الفردية لعالم الذات القلقة المتسائلة"^(٤)، وتمتد هذه النتيجة لتصل العالم الفردي بالعالم الجماعي، ليصبح شوقي كأدونيس ممثلاً لفئة اجتماعية، لكن الاختلاف هو في الرؤيا التي يمثلها هذا العالم في كل مرة، وهو اختلاف ينبع من

^(١) المرجع السابق، ص (٩٩).

^(٢) المرجع السابق، ص (١٠٠).

^(٣) المرجع السابق، ص (١٠١).

^(٤) المرجع السابق، ص (١٠١-١٠٢).

الاختلاف في الواقع بين العالم الحديث (عالم الحداثة) والعالم الإحيائي الذي ينتمي إليه شوقي.

من هذا المنطلق يرى أبو ديب أن نص شوقي يجسد "عملاً لامبنيًا unstructured، تخترقه خلخلة واضحة قد تسمح بالحديث عما يمكن أن يسمى "أزمة النص"^(١)، وأزمة النص - كما تبدو له - "غنية بالدلالات وأن اكتناهاها قد يكون ذا أهمية كبيرة في دراسة شعر شوقي ودراسة العلاقة بين الإبداع والبنى الاجتماعية السائدة في المرحلة التي تشكل فيها النص"^(٢).

بهذا لا يغدو أمر وجود بنية للنص أمراً أساسياً، بل انتفاء هذه البنية الذي يعد على قدر كبير من الأهمية عندما يربط بين ذلك وما يعكسه من بني اجتماعية، لتكون اللابنية في النص هي تجسيد لرؤيا شوقي الشاعر الإحيائي لعالمه، وهذه اللابنية نابعة من انقسام الشاعر الإحيائي بين الخضوع للتراث أو التجربة الفردية، وهو ما يشير إليه أبو ديب ليؤكد فكرة أساسية تترد في قراءاته البنيوية للنصوص الشعرية وهي "رؤيا العالم" التي يخصص لها الجزئية الأخيرة في هذه القراءة كما في القراءة السابقة، حيث تصبح أزمة النص، ممثلاً بالقصيدة، مجسدة في لابنيتها، وإنما "هي تجسيد عميق لأزمة التصور النيو-كلاسيكي للوجود ولعلاقة الإنسان باللغة والتراث وبالعالم المعاصر، وللعلاقة بين الشعر والمبدع والعالم"^(٣)، ثم يؤكد ارتباط منهجيته بالبنى الواقعية والثقافية - كما عند غولدسمان - مع غياب الإشارة إلى ذلك بقوله: "وبهذه العملية يضع المكون

(١) المرجع السابق، ص (١٠٢).

(٢) المرجع السابق، ص (١٠٢).

(٣) المرجع السابق، ص (١٠٥).

الفردى فى لجة المكون التراثى ويمجد لنفسه مكوئاً مقبولاً من وجهة نظر الثقافة السائدة" (١).

إن هذه المتابعة لقراءات أبى ديب تظهر أن اهتمامه لا ينفك، مهما اقترب من البنىوية الشكلانية والتعلق بالألسنية، من أن يكون متصلاً بمعطيات البنىوية التكوينية التى سياتى الحديث عنها، وهذا يشير - حتماً - إلى تعدد مرجعياته، وإلى أن المزج الذى يقوم به بين اتجاهات البنىوية من خلال استغلال العديد من مقولات أصحابها، وقد امتاز ذلك كله بوعى منهجى واضح لهذه الاتجاهات، وربما كانت ميزة القراءات التطبيقية التى يقدمها أبو ديب فى براعته فى القراءة النصية لدرجة مذهشة، لكن ذلك لم يسهم فى تشكيل اتجاه بنوى محدد، وذلك لأن أبا ديب قد اعتاد التقلب بين بنىوية وأخرى، وربما اتضح ذلك فيما سبق من خلال جمعه بين أكثر من اتجاه فى البنىوية، إضافة إلى أنه لا يلتزم بمصطلحات محددة؛ فقد راوح ما بين مصطلحات "البنية" و"النسق" و"الصيغة"، والأهم من ذلك أن أبا ديب ينتقل من البنىوية إلى ما بعدها دون أن يشعر قارئه بمثل هذه التحولات، ففي دراسته "الحداثة، السلطة، النص" ينتقل أبو ديب إلى التفكيكية من خلال اهتمامه بموضوع "الحداثة"، إذ يعد الحداثة "انقطاع معرفى" (٢)، فمصطلح الحداثة بالنسبة لأبى ديب "نظير تام لمصطلح التفكيكية" (٣)، وقد قيل إن أبا ديب يجمع "فى حيز ذهنى واحد بنىوية النشأة وبنىوية التصدع

(١) المرجع السابق، ص (١٠٦).

(٢) أبو ديب، كمال، "الحداثة، السلطة، النص"، فصول، الحداثة فى اللغة والأدب، ج (١)، مج ٤،

إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٤، ع ٣، ص (٣٧).

(٣) الشرع، على، "التفكيكية والنقاد للحداثيون العرب"، دراسات، مج ١٦، ١٩٨٩، ع ٣، ص (٢١٢).

وما بعد البنيوية"^(١)، وهو ما انعكس على قراءاته للنص الشعري الحديث - كما ظهر فيما سبق - من خلال تعلقه بالبنية أحياناً، أو اللابنية أحياناً أخرى.

البنيوية الشعرية:

إن أقرب تعريف للشعرية أنها "علم موضوعه الشعر"^(٢)، أي أنه يرتبط بكل عمل يجعل الشعر موضوعه، لكن ثمة تخصيصاً لهذا المفهوم من خلال ربطه بالخصائص النوعية التي تجعل من خطاب ما شعراً^(٣)، وهذا المفهوم واحد من معطيات النظرية الأدبية المعاصرة التي ارتبطت ببحوث الألسنية المعاصرة وبجهود الشكلايين الروس، ثم ما قدمه - بشكل خاص - رومان ياكبسون في تحديده للوظيفة الشعرية من بين الوظائف اللسانية الأخرى في عملية الإيصال اللغوي، التي تصبح مهيمنة على غيرها من الوظائف في الشعر^(٤)، وقد تعرف النقاد العرب على الشعرية^(٥) - وربما على غالبية الاتجاهات النقدية - من خلال البنيوية، التي كانت أول ما شكل نقطة تحول واضحة في مسيرة النقد العربي

(١) الكيلاتي، مصطفى، وجود النص - نص الوجود، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢، ص(١١١).

(٢) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص(٩).

(٣) طودوروف، ترفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص(٢٣).

(٤) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص(٣١).

(٥) يشار إلى التباين في ترجمة المصطلح (Poetic) عند النقاد العرب إلى الشعرية أو الإنشائية أو الشعرية أو علم الأدب أو فن الشعر أو نظرية الشعر ...، انظر تفصيل ذلك لدى: ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص(١٤) وما بعدها.

الحديث، نظراً لارتباط الشعرية بالبنوية كما يرى بارت إذ يعد البنوية محاولة لإيجاد "علم الأدب"^(١)، ولم تحل محاولات النقاد العرب في التعامل مع هذا المفهوم من حضور واضح لمنطلقات الفكر البنوي على هذا الصعيد، ويتضح ذلك في قراءة النصوص الشعرية العربية الحديثة في دراستي محمد بنيس "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته" وشريل داغر "الشعرية العربية الحديثة دراسة نصية".

لقد قام محمد بنيس بمتابعة الشعر العربي الحديث خلال ما يزيد على قرن من الزمان، محاولاً - كما أوضح منذ البداية - "ضبط الأطر النظرية للشعر العربي الحديث"^(٢)، وهو ما عده استراتيجيته في الدراسة، وهذا ما يؤكد صلته بالشعرية، فهو يسعى إلى تأصيل الشعرية العربية الحديثة من خلال ثلاث مراحل: التقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر، ومن خلال تحديد متن شعري لكل مرحلة يتكون من أربعة شعراء على النحو التالي:

١. التقليدية: وضم المتن كلاً من محمود سامي البارودي وأحمد شوقي ومحمد مهدي الجواهري والشاعر المغربي محمد بن إبراهيم.

٢. الرومانسية العربية ويضم المتن خليل مطران وجبران خليل جبران و"أبو القاسم الشابي" والشاعر المغربي عبد الكريم بن ثابت.

٣. الشعر المعاصر وتضمن متنه الشعراء بدر شاكر السياب وأدونيس ومحمود درويش ومحمد الخمار الكنوني من المغرب.

(١). Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, (٩٦).

(٢) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج ١، التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩، ص (٨).

وقد تم اختيار هذه العينة بشكل قصدي مستنداً إلى طروحات خاصة بتقسيمه حركة الثقافة العربية الحديثة - عموماً - إلى مركز ومحيط، بحيث يشكل المشرق العربي (مصر ولبنان بشكل خاص) هذا المركز، ويشكل المغرب العربي المحيط، ولا يقف في نقده عند حدود هذا المتن، فهو يبدأ - أولاً - بدراسة النظرية الشعرية الخاصة بكل مرحلة (أي أنه يقوم بدراسة المعطيات النظرية التي تنطوي على كل من التقليدية والرومانسية والشعر المعاصر في الشعر العربي الحديث)، ثم ينتقل إلى تحليل نص شعري لكل شاعر يمثل المتن الشعري للمرحلة التي يتحدث عنها، فتناول قصيدة "تذكر الشباب" للبارودي، و"نكبة دمشق" لأحمد شوقي، و"يا دجلة الخير" للجواهري، و"الدمعة الخالدة" لمحمد بن إبراهيم، باعتبارها ممثلة للتقليدية، وتناول أربعة نصوص من المتن الشعري للرومانسية وهي "المساء" لمطران، و"جمال الموت" لجبران، و"الجنة الضائعة" للشابي، و"المعاني باقيات" لعبد الكريم بن ثابت، وعدة نصوص من المتن الشعري للشعر المعاصر وهي "النهر والموت" للسياب، و"ليس نجماً" و"هذا هو اسمي" و"أول الاجتياح" لأدونيس، و"ضباب على المرأة" و"تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" لمحمود درويش، و"صحوة الأضواء" للكنوني، وانتهى - أخيراً - إلى مناقشة الحداثة من خلال الجزء الرابع من الكتاب الذي جاء بعنوان "مساءلة الحداثة".

إن هذه الدراسة تثير موضوعات عدة ومتفرعة تراوحت ما بين التنظير ومناقشة النظريات ثم تحليل النصوص، وهي - أيضاً - تعالج فترة زمنية بطرح يقترب كثيراً من التاريخية بتقديمه للتقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر على أنها مراحل زمنية ذات روابط وتباينات، إضافة إلى أن الناقد قد حشد العديد من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية متعددة ومتباينة من

البنوية إلى نظرية التلقي دون أن يشكل أي منها حذًا ملزمًا، مما يصعب مهمة أية محاولة لتحديد الاتجاه النقدي الذي يتبناه، وهذا ما توليه هذه الدراسة جل اهتمامها.

لقد بدأت الدراسة بطرح عنوان فرعي مزدوج يتكون من طرفين "بنياته وإبدالاته"؛ الأول يشير إلى البنية حيث الثبات، ويشير الثاني إلى عدم الثبات، وهنا تكمن صعوبة تحديد المنطلق النقدي، ولذلك سيتم التعامل مع الطرح العام وهو ما يتعلق بالشعرية العربية ضمن بعدها التاريخي كما قدمها محمد بنيس في مراحلها الثلاث.

إن طرح مفهوم البنيات للمراحل الثلاث يعني أن هناك ثلاث بنيات، يرى محمد بنيس أن متن كل مرحلة منها يشكل بنية عامة، وعلى أساس من هذه البنية العامة يتعامل مع المتن كما لو كان يتعامل "مع قصيدة واحدة لما للبنية المشتركة من فاعلية" على حد تعبيره^(١)، وذلك يعني أن التمايز بين المراحل الثلاث آتٍ - من وجهة نظر الناقد - من تباين ثلاثة متون "متباينة من حيث البنية النصية"^(٢)، فلكل متن بنيته الخاصة التي تختلف عن بنية المتن الآخرين، وعلى الرغم من أنه يشير إلى وجود اختلافات "بين قوانين البنية الموحدة لمتن من متون الشعر العربي الحديث"^(٣)، إلا أنه ينظر - في الوقت ذاته - إلى المتون الشعرية على أنها "متون متباينة من حيث بنيتها وفعلها الشعريان وأسسها النظرية وتحقيقها الزمني"^(٤)، وهذا ما يبرر عد اتجاهه بأنه ينخرط ضمن البنيوية الشعرية على الرغم من أن بنيس حاول أن ينتقد البنيوية الشعرية، ويحدد مفهوم

(١) المرجع السابق، ص (١٠١).

(٢) المرجع السابق، ص (٨).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٤).

البنية الذي يستخدمه على أساس مما طرحه سوسير عن النسق بخلاف ما قدمته البنيوية^(١)، وهو أمر يثير الاستغراب إذ يقيم هذه المباينة بين مفهوم البنية والنسق إلى هذه الدرجة، واستبعاد البنيوية الشعرية قائم على أساس أنها تهتم بالجميل الشعرية وهو ما ينسحب على الدلائلية أيضًا كما يرى^(٢)، وهذا الانتقاد لا يشكل كل ما قدمته البنيوية باتجاهاتها المتعددة، وما قدمه يوري لوتمان على صعيد "بنية القصيدة" يؤكد هذا المنحى؛ حيث انتقل من العناصر الإيقاعية والصرفية والنحوية في البنية الشعرية إلى مستوى المعجم الشعري ثم إلى البيت باعتباره وحدة، ثم إلى المقطوعة الشعرية باعتبارها وحدة، وأخيرًا إلى وحدة النص وتكوين القصيدة^(٣). كما أن هناك من يشير إلى الدراسة البنيوية "لوحداث الخطاب الكبرى في ما وراء إطار الجملة المتعذر عبوره بالنسبة للسانيات بمحصر المعنى"^(٤)، وهذا يعني أن ما قدمه محمد بنيس منضو تحت البنيوية بشكل أو بآخر، فكل شعرية - كما يقول تودوروف - "هي شعرية بنيوية"^(٥).

إن مجرد الحديث عن وجود بنية عامة موحدة لكل متن شعري يربط الجهد النقدي مباشرة بطروحات البنيوية الشعرية، وهذا ما يوضحه عمل بنيس الذي يقوم على الانتقال "من مشترك البنية الواحدة إلى الفردي الذي يتكفل به النص الواحد حتى يبرز لنا الاختلاف بين تاريخية البنية الجماعية وتاريخية النص

(١) المرجع السابق، ص (٥٠-٥١).

(٢) المرجع السابق، ص (٦٣-٦٤).

(٣) لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ط١، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩، ص (٩٥) وما بعدها.

(٤) مونان، جورج، "عن الاستعمال الجيد للبيئات في الأدب"، ضمن للبنيوية والنقد الأدبي، ص (١٩).

(٥) تودوروف، الشعرية، ص (٢٧).

المفرد"^(١)، وهذه الفكرة تبرز تاريخية البنية من خلال المفهوم الثاني الذي تضمنه العنوان وهو الإبدال، الذي يعكس جانب التحول في بنيات الشعر العربي الحديث، ويرر من خلاله انتقال الشعر من بنية إلى أخرى^(٢)، والإبدال - كما يقدمه بنيس - يختلف عن التبديل، وهذا التفريق بين الإبدال والتبديل يضيف نقطة أساسية تساعد في فهم الاتجاه النقدي المتشابك لدى بنيس، إذ يقول: "إن التبديل المرتبط بدلالة التغيير يتعارض تمامًا مع الإبدال المرتبط بدلالة التعويض"^(٣)، أي حلول بنية مكان أخرى، وربما عناصر ضمن البنية مكان أخرى.

لكن تحديد هذه البنية يتم من خلال حديثه عن العناصر المهيمنة، فالتباين بين البنيات الثلاث يتضح - على حد قول بنيس - "في طبيعة العناصر النصية المهيمنة داخل كل متن على حدة، والتفاعلات المتلاحقة بينها، وطريقة بناء الدلالية Signifiante النصية"^(٤)، وفكرة العناصر المهيمنة تعني وجود عناصر عدة تبرز من بينها مجموعة من العناصر تسود البقية في كل بنية، وسيادتها لا يعني غياب العناصر الأخرى، وإنما تراجعها للخلف، وهذا يقود إلى أن العناصر المهيمنة في "التقليدية" ستراجع لتحل محلها عناصر جديدة في "الرومانسية العربية"، وكذلك الأمر في "الشعر المعاصر".

إن هذه الفكرة مرتبطة - على نحو مباشر - بمفهوم السائد (Dominant) الذي قدمه - أولاً - الناقد الشكلافي الروسي تينيانوف (Tynianov) إثر وضعه لنظرية في التاريخ الأدبي، إذ فهم التطور الأدبي على أنه "إحلال نظام

(١) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنيته وإدالاته، ج ١، ص (٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٧١).

(٣) المرجع السابق، ص (٧٣).

(٤) المرجع السابق، ص (٨).

مكان آخر" عن طريق مفهوم السائد الذي يعني "جملة من العناصر التي يُدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها. ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى، على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائياً من النوع، ولكنها تتراجع إلى الخلفية"^(١)، وتحدث ياكبسون عن هذا المفهوم وعدّه أكثر المفاهيم خطورة وتطوراً وإنتاجية في النظرية الشكلانية (Formalism) الروسية، وعرفه بقوله: "يُعرف السائد بأنه المكون المركزي لأثر فني: إنه يحكم، ويحدد ويحول المكونات الأخرى. والسائد هو ما يضمن وحدة البنية"^(٢)، وقد كان هذا المفهوم حاضراً بوضوح لدى محمد بنيس من خلال ما ذكره عن البنية المهيمنة، فهو يصف ما قام به بأنه "إعادة بناء الشعر العربي الحديث بنياته الثلاث المهيمنة"^(٣)، وبسبب فهمه لوجود عناصر نصية مهيمنة داخل كل متن يبرر تناول عناصر دون غيرها في متن من المتون^(٤).

إن ذلك يشير إلى أن الإجراء الأول الذي يحكم ممارسة بنيس النقدية قائم على مفهوم السائد، أما الإجراء الثاني فتتمثل في ارتباط السائد بفكرة "الإبدال" التي يقدمها بنيس، والتي تبرز تاريخية البنية من خلال ما يجري عليها من إبدالات، وهذه المنهجية تتصل - على نحو مباشر - بما طرحه رومان ياكبسون عن الشعرية التاريخية التي لا تهتم "بالتغيرات فقط، وإنما تهتم أيضاً

(١) هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م، ص (٨٣).

(٢) جاكبسون، رومان، "السائد"، ترجمة عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبية، ص ٢٣، ربيع ١٩٩٨، ع ٩٤، ص (٦٠).

(٣) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج ٤، مساعلة الحدائق، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص (٦٦).

(٤) المرجع السابق، ج ١، ص (٨).

بعوامل مستمرة ودائمة وسكونية"^(١)، بمعنى أنها تجمع بين الزمنية والتزامنية، ويصر ياكبسون في تقديمه لآرائه في الشعرية التاريخية أنها "إذا كانت تريد في الحقيقة أن تكون مفتوحة فإنه ينبغي أن تتصور بوصفها بنية فوقية مؤسسة على سلسلة من الأوصاف التزامنية المتعاقبة"^(٢)، أي أن ذلك يجعل منها شعرية مفتوحة لا مجرد شعرية التزامنية تهم بما هو سكوني، "فكل حقبة تميز أشكالاً محافظة وأشكالاً تجديدية"^(٣)، وهذه الفكرة هي خلاصة ما طرحه بنيس عندما أكد أن سعيه مرتبط بالوصول إلى الشعرية العربية المفتوحة^(٤).

إن ملخص ذلك يفيد أن محمد بنيس قد ارتكز على فكرتين أساسيتين في منطلقه الكلي على الصعيد التطبيقي، على الرغم من تراحم آراء عديدة على الصعيد النظري، وهما تكمنان في مفهوم السائد والشعرية التاريخية المفتوحة. ومن هذا المنطلق تم تمييز ثلاث بنيات للشعرية العربية الحديثة؛ فالشعرية التقليدية يسود فيها عنصر الإيقاع على بقية العناصر، وبالتالي فإن دراسة بنية البيت الشعري في هذه الحالة تغدو ضرورية^(٥)، إذ تشكل البنية المهيمنة على اعتبار أن محدداته هو الإيقاع الذي يعده أشمل من العروض^(٦)، فالإيقاع - كما يشير - "هو أول ما يمكن أن يُعرَف به البيت"^(٧).

أما الشعرية الرومانسية العربية فيتناولها محمد بنيس من خلال مفهوم المقطع بديلاً للبيت، ويحدده بقوله: "والمقطع في هذه الحالة وحدة مستقلة

(١) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص (٢٦).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٦).

(٤) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، ج ١، ص (٥٥)، وج ٤، ص (٧).

(٥) المرجع السابق، ج ١، ص (١١٥).

(٦) المرجع السابق، ج ١، ص (١٨٧).

(٧) المرجع السابق، ج ١، ص (٥٤).

متجانسة لها نقصاتها، يبين بتماسكها الداخلي فيما هو منقطع عن غيره"^(١)، ويصبح المقطع هو العنصر السائد في الشعر الرومانسي حيث يخرق الخطاب الرومانسي شعراً ونثراً، وما تم من تحول في الشعرية الرومانسية العربية يصفه بنيس - على الصعيد النصي - بقوله: "فبالإمكان النظر إلى النص الرومانسي العربي في حركته المزدوجة لإفراغ القصيدة الحديثة من الطرائق السائدة، أي ممارسة كتابة بالسلب، وفي الآن ذاته بناء طرائق مختلفة، وهذه الحركة المزدوجة تختلف من القصيدة العروضية إلى قصيدة النثر، لأن لكل بنية تاريخها الشخصي"^(٢)، غير أن بروز المقطع بديلاً للبيت الشعري لا يعني غياب البيت الشعري، فهذا ما يتأكد بمطالعة الشعر العربي الحديث رومانسياً أو غير رومانسي، كما يتأكد من كلام بنيس نفسه الذي يحدد بنية النص الرومانسي بنمطين:

— النمط الأول الإبقاء على البيت الشعري كما في الشعر التقليدي، ويتمثل ذلك في قصيدة "المساء" لجبران، ويصف ذلك بقوله: "ويتبين البيت الشعري في هذا النمط من ترابط وتفاعل عناصر ضمن بناء حركي، هي الوقفة والوزن والقافية ... وعلى أساس التكرير والتساوي بين الشطرين يتم بناء كامل النص"^(٣).

(١) بنيس، محمد، الشعر العربي للحديث بنياته وإيدالاته، ج٢، للرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص(١١١).

(٢) المرجع السابق، ج٢، ص(٨٤).

(٣) المرجع السابق، ج٢، ص(٨٥).

— النمط الثاني يتمثل في نصوص الشابي وابن ثابت، وهو يجسد
"البنية السائدة للمتن الشعري الرومانسي العربي"^(١)، وتمت
عملية الإبدال فيه من خلال ثلاثة أمور يدعوها "طرائق أقل"،
وهي:

١. غياب الاستهلال، أي غياب بيت الاستهلال، وإحلال
المقطع بكامله محله.

٢. الاعتماد على الأوزان الخفيفة مثل التركيز على البحر
البسيط — على حد رأيه — ومجزوء الرمل ومجزوء المتدارك.
٣. الإدماج، أي التخلي عن تقسيم البيت إلى شطرين^(٢).

إضافة إلى ظهور قصيدة النثر في الشعر الرومانسي، التي جاءت بديل
للعروض يقوم على العنصر الخطي (أي طول السطر الخطي الكتابي) على
أساس أنه دال من الدوال المنتجة لدلالية الخطاب الشعري^(٣)، وهذا يعني التخلي
عن العروض كما في قصيدة جبران "أنشودة الزهرة"، فقد "سمح للغة بانفجار
إيقاعها الداخلي، الذي هو إيقاع الذات الكاتبة"^(٤)، والبحث عن الإيقاع في
قصيدة النثر تم — لديه — من خلال الصوائت الطويلة والقصيرة والتكرار،
وكان هذه العناصر تتنافى مع العروض فحلت بديلاً عنه!

إن محصلة ذلك في الشعرية الرومانسية أن بنية المتن السائدة تعتمد على
المقطع لا البيت مع بقاء البيت وعدم غيابه بشكل كلي، ولكنه تراجع للخلف
مع بروز المقطع بديلاً عنه، أما ما يكفل للمقطع هذا البروز فهو قيام البنية

(١) المرجع السابق، ج ٢، ص (٨٥).

(٢) المرجع السابق، ج ٢، ص (٨٥-٨٦).

(٣) المرجع السابق، ج ٢، ص (٩٤).

(٤) المرجع السابق، ج ٢، ص (٩٨).

السائدة في المتن الشعري للرومانسية العربية على التخييل الشعري الذي يعده بنيس عاملاً رئيسياً في بناء النص الشعري.

ويختلف تعامل بنيس مع الشعر المعاصر لأنه، كما يرى، يتشكل من "ثلاثة متون هي الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الجديدة، وهي متباينة من حيث بنياتها النصية واختياراتها النظرية"^(١)، ويشير هذا التحديد للمتن إلى اختلافه عن متني المرحلتين السابقتين في أنه ليس "نموذجاً ذا ثوابت بنيوية قابلة للانسحاب على المتون المتنوعة"^(٢).

ويبحث بنيس التحولات النظرية التي صاحبت حركة الشعر العربي منذ الخمسينيات ^{تحت} مراحل ابتداءً من إقامة مفهوم القصيدة بديلاً للبيت الشعري، وانتهاءً بطرح أدونيس لمفهوم الكتابة الجديدة^(٣)، إضافة إلى التحولات التي لحقت اللغة الشعرية العربية من تعاليها الكلاسيكي إلى نزولها لمعجم الحياة اليومية ثم الدعوة إلى اللغة العامية^(٤)، وكذلك الأمر التحول من اللغة المرتبطة بما هو خارج النص، والتي يدعوها - بناءً على مفهوم يستمد من السياح كما يشير - "اللغة المتعدية"؛ "حيث الخارج النصي أو اللقاء به هو أساس النص الشعري"^(٥)، وهو ما يتجلى في شعر البياتي وصلاح عبد الصبور، إلى "اللغة اللازمة" "حيث ستصبح لغة مفارقة ذات بنية معزولة لغة تحتمي بلعبتها الداخلية

(١) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإيالاته، ج٣، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص(٢٢).

(٢) المرجع السابق، ج٣، ص(٢٢).

(٣) المرجع السابق، ج٣، ص(٧٣).

(٤) المرجع السابق، ج٣، ص(٧٦-٧٩).

(٥) المرجع السابق، ج٣، ص(٩٠).

وهي تقيم احتفالاً لـ "كيمياء الشعور"^(١)، كما يتجلى في شعر أدونيس ممثلاً عليه بقصيدة "الإشارة".

ويشكل "استقصاء الإبدالات المستحقة في البنية الإيقاعية" لشعر الحداثة واحداً من أهدافه، فأولوية القصيدة في بناء النص على البيت الشعري لا تلغي البيت ولكن تلغي استقلاله، وبذلك فإن عناصر البيت (الوقفة والقافية والتفعيلة) قد تعرضت لإبدالات، فالمهيمن في بناء البيت الشعري هو الوقفة^(٢)، وهذا حتم البحث عن قوانين لبنية البيت الإيقاعية في المتن الشعري، إذ يرى وجود قانونين سائدين على هذا الصعيد:

- أولاً: القافية المتوالية والمتناوبة، حيث هي "القانون الأول السائد في حداثة الشعر المعاصر عندما يتخلى عن القافية الموحدة التي كانت تميز الشعر العربي القديم عن سواه"^(٣)، ويظهر ذلك في قسمين: ١- التوالي والتناوب مع وحدة الروي، ونماذجه في "النهر والموت" و"ضحوة الأضواء" و"ليس نجماً" و"أحمد الزعتر". ٢- التوالي والتناوب من غير روي^(٤)، ونماذجه في قصيدة "بابل".

- ثانياً: القافية المتجاوبة، وتشكل "قانوناً ثانياً أساسه تغيير مكان القافية، أو بالأحرى قراءة التكرار في النص برؤية لا تتوقف عند الأبيات...، إن القافية بهذا المعنى لا تقف عند حد البيت بل تكوّن القصيدة بأكملها، ويصبح التكرار خصيصة نصية أحد عناصرها القافية المبنوثة في كل جسد النص".

(١) المرجع السابق، ج ٣، ص (٩٥).

(٢) المرجع السابق، ج ٣، ص (١٠٩).

(٣) المرجع السابق، ج ٣، ص (١٤١).

(٤) المرجع السابق، ج ٣، ص (١٤٤).

وبذلك يمثل الشعر المعاصر "الخروج عن البيت القلم كسجن رمزي، تلازم ومغامرة الخروج بحثاً عن ماء القصيدة بعد الجفاف الذي أصيبت به"، وتم ذلك من خلال "خصيصتين هما اللعبة النصية والنص الغائب"^(١)، حيث تتحقق اللعبة النصية بالإظهار (الذي يقوم على الانفصال الدلالي وانتقال دلالة الألفاظ المستخدمة من الدلالة العامة إلى الدلالة المنبثقة عن الاستعمال النصي)، والمحو (وهو ما يهيئ الكلمة "لترحل في قيمتها الذاتية من غير مهادنة لمعناها المتداول أو دلالتها الثقافية")، ثم الحذف. وأما "النص الغائب" فيتحقق بما يعرف بالتناص.

ويحاول بنيس في مساءلته الحداثة العربية أن يربط بين الإبدالات في البنيات الثلاث والسياقات الثقافية المرتبطة بها من خلال ما دعاه "الخارج النصي وشرائط الإنتاج بين المركز الثقافي والمحيط"، هذا الإدخال للخارج النصي ليس إلا تجلية للأجواء الثقافية المتمثلة بالمؤسسات السياسية والثقافية والاجتماعية والدينية، وأثرها في المؤسسة الأدبية بما تشكله من أعراف خاصة ومهيمنة، ومن ثم يكشف عما قام به الشعراء لمواجهة هذه المؤسسة كما حصل مع الشابي^(٢) والسياب^(٣) وغيرهما.

ومن الواضح أن إدخال بنيس لسيطرة المؤسسات الثقافية بما فيها المؤسسة الأدبية هو رغبة منه في إعطاء طابع الانفتاح على تصوره عن البنية الشعرية للشعر المعاصر، بحيث يمكنها قبول أي تجديد كان في الكتابات الحداثية، وهو في ذلك يستفيد من طريقة بارت في مطابقة الكتابات الحداثية مع سابقاتها من

(١) المرجع السابق، ج٣، ص(١٥٩-١٦٠).

(٢) المرجع السابق، ج٤، ص(١٠١).

(٣) المرجع السابق، ج٤، ص(١٠٨).

خلال بحثه عن "لهجة مؤسسة الأدب" لا "لهجة المؤلف"^(١)، وهو ما يبدو أنه قد حكم جزءاً كبيراً من تصورات بنيس عامة في دراسته هذه.

وأما على صعيد التعامل مع النصوص الشعرية فقد انعكس كثير من فهمه للعناصر المهيمنة في البنية على تحليله للنصوص الشعرية، وذلك من خلال ما دعاه القراءة الداخلية التي تقوم على "الذهاب والإياب بين البنيات النصية وضبط عناصر الدال المعمة، وهي تشتغل ضمن بنية لها مميزاتها"^(٢)، فمن خلال الذهاب والإياب بين بنية النص والبنية المهيمنة يتم تحديد عناصر الدال المعمة أو الدال الأكبر الذي هو الإيقاع في الشعر التقليدي، فهو "الجامع المشترك المعمم"، ويتم ذلك بتحليل بنية البيت الشعري على أساسين:

- ١- "أن البيت بناء متفاعل أساسه الإيقاع ضمن أبيات أخرى"^(٣).
- ٢- أن الإيقاع عنصر مؤسس للنص الشعري، وفي الوقت نفسه مؤسس للذات الكاتبة^(٤)، ونتيجة ذلك يلجأ الناقد إلى إحصاء استخدام الشعراء الممثلين للتمن الشعري للبحور العروضية، ويجد أن الهيمنة كانت للبحر الطويل عند البارودي، والكامل عند شوقي^(٥)، وفي قراءته لكل نص على حدة يلحظ بنيس هيمنة الصوتيات على كامل النص في قصيدة البارودي "تذكر الشباب"، كما يلحظ "هيمنة صوتية الباء على جميع أبيات

(١) Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, (١٣٥).

(٢) المرجع السابق، ج ١، ص (٩٨).

(٣) المرجع السابق، ج ١، ص (١٢٨).

(٤) المرجع السابق، ج ١، ص (١١٩).

(٥) المرجع السابق، ج ١، ص (١٥٩).

النص بدون استثناء^(١) ، ويلجأ - أيضاً - إلى إحصاء حروف أخرى مثل الهمزة والتاء والنون، وتوزيعها على سلاسل خاصة بالأبيات الشعرية.

ويعمد في تحليل قصيدة شوقي "نكبة دمشق" إلى متابعة حركة الضمائر، ثم يهتم بالصوتيات، ويلحظ هيمنة الميم ثم الراء، ويهتم بالمعجم اللغوي فيلحظ هيمنة الجمع على المفرد^(٢).

إن متابعة هذه القراءات الداخلية تضع الدارس أمام واحد من أمرين: إما أن المقدمات النظرية الطويلة غير لازمة، وبالإمكان تقرير مدخل للقراءة على نحو يتأكد في القراءة التطبيقية، أو أن سمة القراءة هي المباشرة بين التنظير والتطبيق، وهذان الأمران يلحظان - أيضاً - في تحليله لنصوص المتن الشعري للرومانسية العربية، ونصوص المتن الشعري للشعر المعاصر، إذ يتعامل معها مما دعاه "شعرية التخيل النصي"، والنظر إليه ضمن المقطع، ومن ثم يقوم بالكشف عن أهم أشكال التركيب مثل:

١. تركيب التقابل الذي يقوم على ثلاث خطاطات في قصيدة "المساء" لجبران:

أ. خطاطة الانفصال بين الجسد من جهة والقلب والروح من جهة ثانية.

ب. خطاطة التعارض بين الذات المتكلمة والذات المخاطبة.

ج. المرآة بين الذات المتكلمة والطبيعة^(٣).

(١) المرجع السابق، ج ١، ص (٢٠٠).

(٢) المرجع السابق، ج ١، ص (٢١١-٢١٦).

(٣) المرجع السابق، ج ٢، ص (١٥١-١٥٢).

٢. تركيب الترابط.

٣. تركيب التجانس.

ويظهر في قصيدة الشابي "الجنة الضائعة" أشكال أخرى للتركيب مثل:
تركيب التعارض بين الجنة وما بعدها، وتركيب التوسع من خلال صياغة فضاء
مغاير لا يوجد إلا في النص وبالنص إلخ.

فهذه الطريقة من القراءة تحمل الكثير من إسقاطات النقد على النص،
كما أنها لا تكشف - بحق - عن وجود بنية مهيمنة مختلفة عن البيئة السائدة في
الشعر التقليدي، فهي غير مقنعة وغير مبررة على نحو كافٍ قياساً إلى الحشد
النظري الهائل الذي قدمه.

ويستخذ بنيس منحى آخر في القراءة من منطلق رؤيته لوجود "عناصر
طبيعية ثلاثة مهيمنة على بناء النسيج النصي، وهو يسعى لإنتاج دلالية الموت في
الشعر المعاصر، هذه العناصر هي الماء والنار والتراب. كلمات تتحول في النص
الشعري المعاصر إلى دوال، كل منها يبني نسقه الإيقاعي الخاص به. وليست
بمجرد كلمات"^(١).

ويرى أن الموت يتمازج في الشعر المعاصر مع هذه العناصر، حيث سيركز
في مسعاه للكشف عن الشعرية على وضعية هذه العناصر "في تعاملها مع الموت
في المتن الشعري ذاته"^(٢)، وعلى هذا الأساس يتم توزيع الشعراء الممثلين للمتن
الشعري للشعر المعاصر على هذه العناصر، حيث يغدو السياب في نصيه: النهر
والموت و"أنشودة المطر" مجلياً لعنصر الماء، ويحلل - بناء على ذلك - عنصر
الماء فيهما، فـ "اختيار الماء في القصيدتين معاً اختيار للموت كتجربة تحتازها

(١) المرجع السابق، ج ٣، ص (٢١٩).

(٢) المرجع السابق، ج ٣، ص (٢١٩).

الذات الفردية والجماعية، من خلال الذات الكاتبة لتكشف فيها وعبرها إمكانية التحول الذي له دلالة التقدم كمفهوم أساسي من مفاهيم الحداثة العربية"^(١).

ففي "النهر والموت" "يكون الفرق في الماء الموت ذهاباً نحو الضوء" وفي "أنشودة المطر" "يترنح الماء كمصدر للعشب"^(٢).

وبأبي أدونيس مستقطباً للموت من خلال عنصر النار، ويهتم في قراءته بقصيدة "هذا هو اسمي" حيث يرى أن "للنار تواردات اللهب والشمس والطوفان والحو والنغم والفوضى والرفض والشعلة والوردة والسؤال والضوء والعنف والهذيان والسحر والمعجزة والانصهار والنبض والغناء والحكم والفصل والصرخة والرعد والحنين والشرارة"^(٣).

وفي شعر محمود درويش ومحمد خمار الكنوني يستنطق الموت في نصيهما من خلال عنصر التراب"^(٤).

ومهما تباينت قراءات بنيس للنصوص الشعرية في توجهاتها من البحث عن الإبدالات في الإيقاع إلى الكشف عن أثر ذلك التحول في الرؤية التي تبني عليها النصوص، فإن فكرة السائد تبقى السمة المنهجية التي تلازم قراءته، ولذلك فهو يصر على أنه "لا حاجة للتذكير بأن هيمنة عنصر التراب على

^(١) المرجع السابق، ج ٣، ص (٢٢٠).

^(٢) المرجع السابق، ج ٣، ص (٢٢٠-٢٢١).

^(٣) المرجع السابق، ج ٣، ص (٢٢٦).

^(٤) المرجع السابق، ج ٣، ص (٢٢٦).

مشاهد الموت في شعر درويش والخمار الكنوني تعني، قبل كل شيء، أسبقية هذا العنصر وفاعليته، دونما إلغاء للعنصرين الآخرين^(١).

وبعد، فقد حشدت دراسة بنيس آراء نقدية عديدة قديمة وحديثة، وتنتمي إلى اتجاهات نقدية متعددة ومتباينة، وفي الوقت ذاته لم تبدُ أساسية في القراءة النصية، مما صعب مهمة تحديد منهجيتها النقدية، وإذا كانت هذه الدراسة قد استطاعت - بعد جهد كبير - الوصول إلى صيغة منهجية ربما تبدو الأبرز من بين الكم الهائل والخليط العجيب من الآراء النقدية فإنه ينبغي الإشارة إلى أنه ليس الاتجاه الوحيد، كما ينبغي الإشارة إلى أن ما وظف من الآراء النظرية التي قدمت كان محدودًا للغاية، وليس بحجم ما يمكن تصوره لدى متابعة الجهد النظري الذي قدمه محمد بنيس. فهذه الدراسة تعكس صورة لطبيعة تعامل النقاد العرب مع معطيات النقد الغربي، فهي تجمع بين الشكلائية والبنوية وما بعدها، حيث يلجأ الناقد إلى الانتقائية دون أن يحقق نسقًا واضحًا إلا بعد مشادة عنيفة مع الخطاب النقدي ذاته، وهذا - في النهاية - يشير إلى مدى صعوبة أن يؤسس مثل هذا الخطاب النقدي اتجاهًا في النقد العربي الحديث.

وتمثل الدراسة الثانية - في هذا المجال - دراسة شربل داغر "الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي" واحدة من الدراسات التي تبنت الشعرية كمنهج لدراسة النصوص الشعرية العربية الحديثة، وهو يلجأ إلى تحديد مادته الدراسية وحصرها في النصوص الشعرية التي نشرت في مجلات عربية معينة وفي سنوات محددة على النحو التالي: الآداب (١٩٥٤-٥٣)، وشعر (١٩٥٨-٥٧)، ومواقف (١٩٧٠-٦٩) إضافة إلى عددها الأول (١٩٦٨). ويحدد منهجه دون

(١) المرجع السابق، ج ٣، ص (٢٢٦).

إطالة نظرية بأنه يقوم على قراءة برهانية كاملة^(١)، أي أنه يسعى إلى تشكيل دراسة علمية يضبط من خلالها خصائص الشعرية العربية عبر "مقاربة وصفية"^(٢) لمستويات النص الشعري.

يبدأ الناقد مع المستوى العروضي مستنداً إلى الألسنية وعلم الدلالة على حدّ تعبيره^(٣)، فيحلل الشكل الخطي للهيئة الطباعية للقصيدة، ويقف عند أجزاء من نصوص شعرية مثل "جيكور والمدينة" للسياب، ويكشف عن التوزيع البصري لهذه الأجزاء دون أن يوضح البعد الدلالي لهذا التوزيع، ملتزماً بما دعاه "مقاربة وصفية"، ثم ينتقل إلى المستوى النحوي، فيقسم القصائد بناءً على الضمائر المستخدمة فيها؛ فتتج - لديه - أربعة أقسام: قصيدة المتكلم وقصيدة المخاطب والقصيدة القصصية ثم قصيدة الانبعاث والكتابة الجديدة، ويوضح منطلقه الوصفي في المستوى النحوي للشعرية بقوله: "وما يعنينا من هذا كله هو أن الضمائر تساعدنا في المقاربة الوصفية لمادة هذه القصائد، بما أنها تتصل اتصالاً عضوياً بتركيب الجملة مع الاسم كما مع الفعل، ونظراً للعلاقات التي يقيمها بين أجزاء القول الشعري، وهي العلاقات التي يقوم عليها جزئياً أو كلياً المعنى الشعري"^(٤).

لقد تناول نصوصاً كاملة ووصف أشكال الربط بين الجمل فيها، وكيف أن "العلاقات النحوية التركيبية تجعل القصيدة مركزة على الجهة الناطقة"^(٥)، ولا يبدو أن التحليل الوصفي لبنى الجمل الشعرية قد ساعد في قراءة

(١) داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، (٩).

(٢) المرجع السابق، ص(٦٨).

(٣) المرجع السابق، ص(١٢).

(٤) المرجع السابق، ص(٦٨).

(٥) المرجع السابق، ص(٧٠).

النص الشعري؛ كما يبدو مثلاً في قراءته لقصيدة "صبر" لألبرت أديب عندما قدم ما دعاه "قراءة منسقة"^(١)، فالدراسة الوصفية لم ترق لكشف بنية التعبير الشعري في نصوص الشعر العربي الحديث، فهي تصف بني الجمل لكنها لا ترمي إلى استخلاص البنية الكلية التي تحكم الشعرية العربية كما ينبغي في دراسة تحاول من خلال التحليل النصي الكشف عن الشعرية العربية الحديثة.

لقد عمد في بعض القراءات إلى تقسيم النص الشعري إلى مقطوعات بناءً على المعنى والمضمون كما في تحليل قصيدة "مطر وكوخ" لحارث طه الراوي^(٢)، لكنه سرعان ما تجاوز ذلك، وتابع سعيه في محاولة الوصول إلى قواعد الشعرية العربية، فخلص إلى نتيجة بشأن النص لا تبدو على قدر كبير من الأهمية، فيقول بشأن قصيدة "مطر وكوخ": "إن قراءتنا هذه تتضمن معطيات عديدة:

- أ. لاحظنا مثلاً أن للقصيدة مراجع زمنية - مكانية محددة
 - ب. تتألف هذه القصيدة من "مشاهد" ومن "وصفيات"
 - ج. إنها "قصة" شخص رئيسي (المرأة) وآخر ثانوي (الزوج) ..."^(٣)
- ليخلص من ذلك إلى قاعدة شعرية مفادها "وجود نوع شعري مميز هو القصيدة - القصصة"^(٤)، ثم يتحدث عن قصيدة الانبعاث (أي التي تستند إلى أساطير البعث). وبالنظر إلى هذه التقسيمات يبرز مدى التباين في المنطلقات النقدية: من منطلقات السنية - نحوية تعتمد على الضمائر إلى أسلوبية "أسلوب - القصص"، ثم مضمونية "أساطير البعث"، وهذا يشعر بغياب المنهجية الرصينة في

(١) المرجع السابق، ص (٨٦).

(٢) المرجع السابق، ص (١١١).

(٣) المرجع السابق، ص (١١٥).

(٤) المرجع السابق، ص (١٢٤).

الدراسة النقدية، إذ أخضع النقد إلى شكل من الاجتهاد غير المبرر، إضافة إلى أن الناقد لم يتمكن من الكشف عن قوانين الشعرية العربية الحديثة.

إذا كانت هاتان الدراستان لم تتمكننا من توضيح قوانين الشعرية العربية بالقدر الكافي، وإن كانت دراسة بنيس أقرب إلى خصائص الشعرية العربية، فإن دراسة أبي ديب "في الشعرية" قد حققت بالفعل جانباً كبيراً من ذلك، فقد اعتمد في تحليله على معطيات التحليل البنيوي السيميائي - وبشكل خاص - ثلاثة مفاهيم: العلائقية والكلية والتحول^(١)، وقدم مفهوم "الفجوة أو مسافة التوتر"، الذي تقوم عليه الشعرية، والتي يعدها "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"^(٢)، ويحدد مفهوم "الفجوة" بقوله: "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز" (Code) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين"^(٣)، وهذه التحديدات توضح بقدر معقول المفاهيم النقدية التي ينطلق منها أبو ديب بشكل لا لبس فيه بعكس ما جاء في الدراستين السابقتين. غير أن هذه الدراسة تبقى دراسة نظرية أساساً كما أراد لها أبو ديب أن تكون، ولذلك فإن التعامل مع النصوص الشعرية قد بقي محدوداً بالمبادئ النظرية التي يتحدث عنها، ومن جهة أخرى فإنها لا تختص بالشعرية العربية، وإنما هي بحث في الشعرية عموماً، ويدل على ذلك النماذج

(١) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص(١٥).

(٢) المرجع السابق، ص(١٤).

(٣) المرجع السابق، ص(٢١).

الشعرية التي وقف عندها أبو ديب، حيث تضمنت نصوصاً شعرية غير عربية، وإضافة إلى ذلك كله فإن طرحه لمفهوم "الفجوة أو مسافة التوتر" قد حصر اهتمامه في حدود الجملة الشعرية، كما في تحليله للتراكيب اللغوية في قصيدة أدونيس "قصيدة إلى الغريبة"^(١) وخاصة اهتمامه بالانحرافات في القصيدة، كما ظهر اهتمامه بفجوة التوتر المتولدة في التركيب الشعري عن الخلفية الأسطورية التي يحيل إليها النص الشعري، مثل قول أدونيس: "لأنها تحترق/لكي تجيء الطريق" إذ إن اختيار أدونيس لفظة "تجيء" بدل "تضيء" مثلاً يعد من قبيل توليد الفجوة الذي يعكس الفكر الأسطوري الذي يعبر عن الاحتراق الولادة^(٢)، وهذا ما جعل أبا ديب يرى أن "الفجوة: مسافة التوتر ليست لعبة لغوية بسيطة بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير"^(٣).

غير أن ذلك لم يرافقه إيضاح لمعطيات النص الشعري كاملاً وكشف للرؤية المتمخضة عن تراكيبه اللغوية وتشكيلاته الدلالية، وهو أمر يعود — أساساً — إلى أن أبا ديب لا يتناول نصوصاً كاملة، وإنما ربط ذلك بحدود الجملة النحوية، على الرغم من تعدد مداخله إلى خصائص الشعرية على نحو مثير للغاية كما في نظراته إلى الفجوة في قصيدة البياتي "سوق القرية"^(٤).

(١) المرجع السابق، ص (٢٨) وما بعدها.

(٢) المرجع السابق، ص (٣١).

(٣) المرجع السابق، ص (٣٢).

(٤) المرجع السابق، ص (٣٧).

ومن الواضح للغاية أن أبا ديب ينطلق في فهمه للشعرية من تصور بنيوي واضح، إذ يرى - بشكل صريح - أن فهم الشعري بنيويًا يقتضي لا شعرية الأشياء في ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات^(١).

إلا أن اهتماماته النظرية قد حالت دون متابعة عملية القراءة للنصوص الشعرية، فهو يبحث عن المثال والشاهد في النصوص الشعرية، فقد حصر اهتمامه في وقفته عند نص أدونيس "الجرح" في الخروج عن طبيعة الاستخدام المعجمي للفظلة الجرح^(٢)، فيما لم يُلقِ اهتمامًا لأثر ذلك في صياغة الرؤية الخاصة بالنص الشعري، ولم يظهر ذلك إلا في جوانب محددة عندما انتقل للحديث عن مسافة التوتر على مستوى الموقف الفكري أو الرؤيا الكلية، إذ يميز بين موقفين: "موقف المصالحة والقبول [أو ما يسميه هربرت ماركوزه (Marcuse) "التلاؤم"] ... وموقف الرفض والمجس بالتغيير"^(٣).

والموقف الثاني هو ما يحقق الفجوة أو مسافة لتوتر، ويوضح هذا البعد من خلال نص أدونيس "ملك الرياح"، إذ يرى أن هدفه النهائي "تمجيد الرفض الخلاق" عن طريق وضع الذات والآخر في قطبين متضادين. ويحاول من خلاله الكشف عن الشعرية الناجمة عما يتأسس عليه النص من علاقيتين قطبيتين: "الأولى هي العلاقة بين الأنا والآخر الإنساني، وهي علاقة نفى ترفض فيها الذات المصالحة، وتعلن رفض الآخر وتمجيد هذا الرفض ... أما العلاقة الثانية فهي علاقة التضاد القائمة بين موقف الذات من الآخر الإنساني وموقفها من

(١) المرجع السابق، ص (٥٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٣٩).

(٣) المرجع السابق، ص (٦٩).

الآخر الطبيعي: الأول موقف نفي مطلق، والثاني موقف توحيد مطلق يقود في النهاية إلى تنصيب الذات "ملكاً للرياح"^(١).

حقيقة إن هذه القراءة تبدو مختصرة إلى حد بعيد، فهي تقتصر على حدود توضيح الموقف الفكري للشاعر، وهذا يشير - في المحصلة النهائية - إلى أن هدف الدراسة نظيري وليس قرائياً، بدليل أن في هذا النص الشعري عدداً من الخصائص الشعرية التي تحدث عنها أبو ديب فيما سبق، لكنه لم يوظفها في تحليله لأنه لا يهدف إلى تقديم قراءة للنص الشعري، ولا يهتم سوى ما يخص الجانب النظري.

البنوية التكوينية (Structuralism genetique)

تعد دراسة محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" (١٩٧٨م) واحدة من أهم الدراسات المبكرة التي تبنت الاتجاه البنوي في النقد الأدبي، وقد امتازت هذه الدراسة عن غيرها بإعلانها عن منهجها: البنوية التكوينية التي قدمها لوسين غولدمان (Lucien Goldmann)، وقد برر محمد بنيس هذا الاختيار برغبته في تبني منهجية تجمع بين الشكلاية والمادية التاريخية^(٢)، وهي رغبة تعكس طبيعة المرحلة الثقافية التي وجدت فيها وبخاصة مرحلة التأثير بالطروحات الأيديولوجية في الستينيات، كما أنه - من جهة أخرى - لم يكن النقاد العرب قادرين على تبني طروحات تجريدية نظراً لعوامل عدة لعل أبرزها

(١) المرجع السابق، ص (٧٢).

(٢) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنوية تكوينية، دار للتوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، للدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥، ص (١١).

غسياب دراسات علم اللغة على نحو كاف يسمح بإقامة مرتكزات المنهج البنيوي.

لقد ارتكز محمد بنيس في هذه الدراسة على منهجية لوسين غولدمان على نحو مباشر، وهي تقوم - كما قدمها غولدمان - على أن بنية العمل الأدبي ما هي إلا انعكاس للبنية الذهنية الخاصة بفئة اجتماعية ما^(١)، وهذا يحتم وجود علاقة جوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا من جهة المضمون وإنما من خلال استيعاب البنية الدالة في العمل الأدبي، ثم إدخالها في بنية أوسع كالبنية الذهنية للفئة الاجتماعية وهو ما يدعو به عملية التفسير التي تتلو فهم النصوص^(٢).

والفهم "هو الكشف عن بنية دالة محايثة للموضوع المدروس"^(٣)، وقد حاول محمد بنيس تطبيق هذه العملية من خلال الباب الأول من الدراسة "نحو قراءة داخلية للمتن الشعري المعاصر بالمغرب"، إذ تضمن مجموعة من الفصول قام من خلالها بالكشف عن البنية الدالة لما دعاه "المتن الشعري" الذي يتكون من (١٦٤) قصيدة لأحد عشر شاعراً مغربياً معاصراً قدموا هذه القصائد في الفترة الواقعة بين (١٩٦٤ - ١٩٧٥م) جاعلاً من هؤلاء الشعراء فئة اجتماعية تنتمي إلى طبقة البرجوازية الصغيرة^(٤)، وقد قام بذلك من خلال دراسة البنى التالية:

(١) غولدمان، لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأنثي، ترجمة مصطفى المنساوي، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص(١٠).

(٢) كولدمان، لوسيان، "البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب"، ترجمة علي الشرع، الثقافة الأجنبية، ص٨، ١٩٨٨، ع٤٤، ص(١٩).

(٣) غولدمان، لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص(١٧).

(٤) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص(٣٤٧).

أ- البنية السطحية، وتشمل:
أولاً بنيى الزمان والمكان:

١. بنية الزمان وهي مرتبطة بالناحية الإيقاعية للنص الشعري التي تشمل:
بنية البيت والقافية والأوزان. ويظهر من دراسته لهذه البنى أن محاولات
الشعراء المغاربة كانت تجريبية تراوحت بين الخروج عن البنية الإيقاعية
التقليدية من خلال تخطيط خرافة وحدة البيت^(١)، وتناوب القافية ثم
الاستحلال منها^(٢)، واحترام الشعراء لبنية الإيقاع التقليدية المؤسسة على
البحور العروضية الصافية^(٣).

٢. بنية المكان، وترتبط - لديه - بالتشكيل البصري للقصيدة الشعرية،
حيث وضح اعتماد الشعراء على شكلين هما شكل القصيدة ذات
الشرطين، ثم كسر هذا الشكل من خلال لعبة الأبيض والأسود
ومستويات اللون كما يقول^(٤).

ثانياً متاليات النص:

ويحدد مفهوم المتالية بأنها "وحدة لغوية متجانسة نحويًا ودلاليًا داخل
النص الشعري، وقد تشمل بيتًا أو مقطعًا أو نصًا بكامله"^(٥)، وعلى أساس ذلك
يرى أن "المتن الشعري" يتوفر على متاليتين (نحويًا ودلاليًا)، وتغطي المتالية
الأولى جميع نصوص المتن الشعري، فيما تختص الثانية بجزء من هذه النصوص،
ويتم تناول كل منها من خلال مجالات ثلاثة: ١- الزمن النحوي ٢- ضمير

(١) المرجع السابق، ص (٦٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٦٨).

(٣) المرجع السابق، ص (٩٤).

(٤) المرجع السابق، ص (١٠٣-١٠٥).

(٥) المرجع السابق، ص (١١٣).

الشخص ٣- دلالة الجملة^(١)، ويخلص من تحليلاته الطويلة والمفصلة دونما ضرورة إلى أن دلالة المتتالية الأولى "انتصار النفي على الإيجاب"، ويرتبط النفي بالموت والإيجاب بالحياة، ويختصر ذلك بقوله: "تعيش ترابطات المتتالية الأولى من المتن الشعري المعاصر بالغرب في جو يسوده الموت"^(٢).

وينتهي في تحليله للمتتالية الثانية بالطريقة ذاتها إلى أن الفاعل الأساسي فيها هو الإثبات، "أي الحياة بكل سلاسل تواردها الممكنة في النص"^(٣)، ثم يخلص من تحليله لهاتين المتتاليتين إلى "أن النص الشعري الذي نحلله ذو متتاليتين متناقضتين، يفضيان حقاً إلى موقفين مختلفين من الوجود، ولكن هذا النص يمكن أن يستقل بمتتالية واحدة، أساسية، وهي الأولى، فلا وجود لنص شعري معاصر بالمغرب دون وجود المتتالية الأولى، ولا وجود له من خلال المتتالية الثانية فقط، غير أن النص المتوفر على متتاليتين معاً هو الغالب على المتن"^(٤).

ثالثاً: بلاغة الغموض: ويتناولها من خلال أربعة أبعاد:

١. السبع الدلالي، ويختص بعلاقات المدلولات فيما بينها، وهو ما

يحدد قوانين تحطيم البنية الدلالية في المتن الشعري^(٥).

٢. السبع النحوي، ويحدد ثلاثة مظاهر لتحطيم قوانين اللغة، وهي

استعمال الضمير وتسكين حرف الروي والتقديم والتأخير^(٦).

٣. السبع الإيقاعي^(٧).

(١) المرجع السابق، ص (١١٤).

(٢) المرجع السابق، ص (١٤١).

(٣) المرجع السابق، ص (١٥١).

(٤) المرجع السابق، ص (١٥٢).

(٥) المرجع السابق، ص (١٦٧-١٧٦).

(٦) المرجع السابق، ص (١٨١).

(٧) المرجع السابق، ص (١٨٨).

٤. السبعد المعرفي، المتعلق بما يحيط بالمتن الشعري " من حكايات
وخرافات وأحداث تاريخية ونصوص دينية وشعرية وفكرية"^(١).
وفي تحليله للبنية العميقة يكشف محمد بنيس عن الدلالة التي تجسدها البنية
السطحية، ولذلك يحصرها في ثلاثة محاور هي:
أ. التجريب، وتمثل ذلك من خلال خروج الشعراء الذين يمثلون
الفئة الاجتماعية في الدراسة عن البنية الإيقاعية خروجًا جزئيًا، ومن خلال
غياب الاتساق بينهم، وعدم وجود بنية مستقلة تجسدها أعمالهم^(٢).
ب. السقوط والانتظار، إذ يفسر جملة النفي (الموت) بأنها سقوط
وجملة الإثبات (الحياة) بأنها انتظار، ويعد جملة النفي هي الأصل في المتن
لحضورها في القصائد كافة^(٣)، وقد ظهر السقوط بأساليب عدة مثل الموت
والهزيمة والحزن والغربة^(٤)، وضمن مجالات الفرد والجماعة والشعر والوطن^(٥)،
فيما ظهر الانتظار بأسلوبين: البطل الفرد والبطل الجمع، ومجالات البعث
والقيامة والغد ودق الطبول^(٦).
ج. الغرابة، وهي نابعة من المستوى البلاغي، إذ "تتجه البنية العميقة
على المستوى البلاغي نحو المركز أساسًا في ظاهرة البحث عن الغرابة، ونقصد
بالغرابة في هذا المجال، نزوع الشاعر نحو إدخال قيم تعبيرية في النص تبعد به

(١) المرجع السابق، ص (١٩٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٢١١-٢١٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٢١٤).

(٤) المرجع السابق، ص (٢١٥).

(٥) المرجع السابق، ص (٢٢١-٢٢٣).

(٦) المرجع السابق، ص (٢٢٥-٢٢٩).

عن المؤلف، سواء تعلق الأمر بتقاليد البلاغة العربية القديمة، أم بتقاليد البلاغة الرومانسية في الشعر العربي الحديث^(١).

وينتهي من قراءته الداخلية للمتن الشعري إلى أن "القانون العام لبنية الزمان والمكان هو التحريب، ولتتاليات النص هو السقوط والانتظار وللبلاغة الغموض هو الغرابة"^(٢)، والروابط التي تجمع بينها تخضع لقانون السقوط والانتظار، فهي تشمل البنيات الثلاث.

إن محصلة ذلك تقود إلى أن الناقد يتحرك في ظل ثنائية الحياة والموت والحضور والغياب... إلخ. لكن منطلقه البنيوي القائم على الجمع بين الشكلاية والمادية التاريخية فرض عليه في الجزء الأول من الدراسة التعلق بتحليل البنية الشعرية والترابط اللغوي للنص. ولما كان من غير الممكن تغطية هذه البنية والترابط اللغوي للنصوص بمختلف أبعادها لجأ إلى الانطلاق من فرضيات محددة مثل: البنية الزمانية والمكانية والزمن وضمائر الشخص ودلالة الجملة والغموض، مع أنها غير كافية لتغطية الجسد اللغوي للنص الشعري وأبعاده الدلالية والإيحائية.

قد تكون هذه المحاولة على قدر كبير من الأهمية للنقد العربي في الفترة المبكرة التي ظهرت فيها، فهي تجسد فكرة التلاحم بين الشكل والمضمون التي نادى بها النقاد العرب طويلاً، كما أنها تمثل دراسة منهجية منظمة إلى حد بعيد وبطريقة غير معهودة في الدراسات النقدية العربية في فترة ظهورها، ولكن يبدو أن النتيجة التي وصل إليها الناقد كان بالإمكان الوصول إليها من متابعة البعد

(١) المرجع السابق، ص (٢٣١).

(٢) المرجع السابق، ص (١٤٤).

الدلالي للنصوص الشعرية، وكان يمكن أن يريح القارئ من عناء تحليلاته المفصلة والطويلة إلى درجة التعسف أحياناً.

إن البنيوية التكوينية تسعى إلى تحليل بنية العمل الأدبي من أجل تحديد السبب العقلية التي تتواجد - كما يقول لوسين غولدمان - "في إطار الجماعة فقط على شكل ميل، متفاوتة القوة، نحو الانسجام الكلي، وهو الانسجام الذي ندعوه رؤية العالم"^(١)، وترى "أن كل مجموعة اجتماعية تكون ذاتاً فوق - فردية يسعى سلوكها إلى حل كثير أو قليل من المشاكل، أي إلى تحويل الواقع إلى شكل أكثر تناسباً مع طموحاتها واحتياجاتها"^(٢)، وقد بنى محمد بنيس على ذلك أن ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب في انطلاقتها عام ١٩٦٤ تمثل نوعاً من السلوك يسعى إلى تحويل الواقع الشعري إلى الشكل الذي يناسب طموح الشعراء الذين قدموا المتن الشعري^(٣)، وهذا التوجه يعكس رؤية هؤلاء الشعراء للعالم والواقع المحيط بهم. وحتى تتم عملية الكشف عن هذه الرؤية يخصص الباب الثاني من الدراسة لبحث البنية الثقافية وعلاقتها بالبنية الدالة "السقوط والانتظار" التي توصل إليها، وفي سبيل تحقيق ذلك بحث في الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية في المغرب في الفترة الخاصة بالمتن الشعري، ورأى من خلال ذلك أن هذه "الظاهرة الشعرية ... هي بمثابة رباط يوحد بين الشعراء الذين ينتمون إليها"^(٤)، وهذه الظاهرة هي تجسيد لوعي طبقي "لأنها

(١) غولدمان، لوسيان، البنيوية التكوينية وتاريخ الأدب، ص (١٧).

(٢) غولدمان، لوسيان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطاكي، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٦، ص (١٥٢).

(٣) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص (٣٨٣).

(٤) المرجع السابق، ص (٣٣٨).

مشاكل وحلول طبقة اجتماعية محددة تاريخياً^(١)، والطبقة التي ينتمي إليها شعراء هذه الظاهرة هي البرجوازية الصغيرة على حد تعبيره، وهي "مجموعة من الفئات الاجتماعية التي لا يتحقق بينها التجانس كما لا يتحقق لها الاستقرار المادي، فهي وليدة المجتمع الرأسمالي تحيا تذبذباً وعجزاً دائمين وفي الوقت التي تطمع فيه إلى تفسير وضعيتها يكشف عجزها الذاتي والموضوعي عن إحداث هذا التغير"^(٢)، وينتهي إلى أن بنية الوعي لهذه الطبقة الاجتماعية تتمثل في الهزيمة أو السقوط والانتظار^(٣).

إن الدراسة على هذا النحو قد حاولت تقديم البنيوية التكوينية، إلا أنها فقدت الرصانة التي تشير إلى سلامة التلقي في بعض جوانبها؛ فقد شابها بعض الخلط في مفاهيم أساسية، حيث يفاجأ القارئ بطرح مفهوم النص بحيثيات تنتمي إلى اتجاهات ما بعد البنيوية لا البنيوية، فمحمد بنيس يتحدث عن النص الغائب "كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص" ويتابع قوله: "ولذلك كان النص، من ناحية ثانية، إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة"^(٤)، وهذا ما دفع الناقد إلى البحث عن النصوص الغائبة داخل نصوص المتن الشعري^(٥)، مع أن لوسين غولدمان في منهجيته يصر على "أن على الباحث أن يحيط بمجمل

(١) المرجع السابق، ص(٣٣٨).

(٢) المرجع السابق، ص(٣٤٩).

(٣) المرجع السابق، ص(٣٧٧).

(٤) المرجع السابق، ص(٢٥١).

(٥) المرجع السابق، ص(٢٦١) وما بعدها.

النص وأن لا يضيف إليه أي شيء"^(١)، وأن يتناول "النص حرفيًا، كل النص ولا شيء سوى النص"^(٢)، وهذا يظهر شيئًا من التباين في تلقي هذه المنهجية. كما أن محمد بنيس يلجأ إلى تقديم مفهوم للقراءة مابين - أيضًا - لما قدمه لوسين غولدمان، فيقول: "إن كل قراءة للنص كتابة مضاعفة له، ومع تعدد مستويات القراءة تتعدد حتمًا مستويات من الكتابة، وبما أن القراءة لا نهائية، فإن الكتابة تظل هي الأخرى كذلك"^(٣)، مع أن لوسين غولدمان قدم عمليتين تتم من خلالهما البنيوية التكوينية الأولى وهي الفهم، وهو يبقى محايثًا للنص، والثانية: التفسير الذي يستدعي عوامل خارجية لتفسير تكون البنية"^(٤)، فالعامل مع النص يقع ضمن دائرة الفهم المحايث للنص وليس كتابة مضاعفة له.

إن مثل هذا التداخل في المفاهيم النقدية سمة ظاهرة في كثير من الدراسات النقدية العربية التي تبنت اتجاهات نقدية حديثة، وخاصة ما تقيد منها بمنهجية محددة، ولعل ذلك يرجع إلى تسرع النقاد العرب في تبني منهجيات نقدية غربية لم تكتمل شروطها في الثقافة العربية الحديثة، أو لم تفهم فهمًا دقيقًا لدى هؤلاء النقاد المتسرعين، فقد وجد النقاد العرب أنفسهم أمام اتجاهات ونظريات مكتملة، وربما تم تجاوزها، وبحكم طبيعة العلوم الإنسانية التي يصعب فرز نظرياتها أو اتجاهاتها وفصل بعضها عن بعض ينتج مثل هذا التداخل، وخاصة في البنيوية التي تم تجاوزها من قبل أصحابها أنفسهم إلى ما بعد البنيوية، وهذا يشير إلى مشكلة ثقافية حضارية بالدرجة الأولى.

(١) غولدمان، لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص(١٢).

(٢) المرجع السابق، ص(١٤).

(٣) بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص(٤١).

(٤) غولدمان، لوسيان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ص(١٥١).

التأثر بالبنوية في قراءة النص:

ربما كانت البنوية في النقد العربي - إجمالاً - تنويعاً على البنوية كما ظهرت في الغرب، لكنها - على الأقل - أبقت على قدر ما من الالتزام بأهم مبادئها، والحديث - هنا - على التنويع على البنوية يتجه إلى تلك الدراسات التي خفيت فيها المنطلقات البنوية، أو ربما ظهرت ممتزجة بملامح متعددة، غير أنها لم تلتزم بطرف محدد، وإنما ظهر أثر البنوية فيها بشكل واضح، بمعنى أنها وقعت تحت تأثير البنوية غير أنه تأثر عام لا خاص، بحيث يظهر فيها روح البنوية، فهي لم تعتمد على النموذج الألسني في التحليل كما في الدراسات السابقة، ولعل أبرزها - كما أشير سابقاً - دراسة يميني العيد "في معرفة النص" لبعض النصوص الشعرية، ودراسة علي الشرع لبنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس.

تقدم يميني العيد النقد على أنه ممارسة، فهو "يشغل على موضوعه. وممارسة النقد الأدبي هي نشاط فكري يشغل على الأدب كموضوع له، والنشاط الفكري، أي نشاط فكري لا يبدأ من صفر..."^(١)، وهذا يعني - لديها - أن النشاط الفكري غير معزول عن الممارسات المادية، وحقل النشاط الثقافي الاجتماعي بعامه، وبالتالي ستحدد الغاية النقدية من هذه الممارسة في إفادتها من البنوية بكيفية خاصة توضحها يميني العيد بقولها: "ولئن كان هذا التيار يجد أساساً مهماً له في البنوية فإنه لم يبق محصوراً في حدود مفاهيمها: فهو كالبنوية يعزل عنصراً ما عن بنيته بهدف الشغل عليه، لكنه قد لا يكتفي مثلها بدراسة العلاقات في تزامنياتها، أو قد يدرسها في تزامنياتها ولكن

(١) العيد، يميني، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٩،

لا ليكشف فقط آلية حركتها المنتجة لنظامها، بل ليرى إلى دلالاتها وإلى علاقة هذه الدلالات بمرجعها"^(١)، هذه الإشارة تكشف عن أن اتجاهها في النقد لا ينحصر في البنيوية بل هو يستفيد من البنيوية ضمن حدود معينة، بحيث لا ينحصر في حدود الكشف عن البنية وحركتها المنتجة لنظامها، وإنما يكشف عن دلالاتها وعلاقة هذه الدلالات بمرجعها، أي بربط ذلك بمعطيات السياق الواقعي من خلال الاستفادة من الاتجاه الماركسي ضمن حدود معينة أيضاً. وبناءً على هذه المعطيات تنظر إلى النص من منطلق خاص بعدم عده "داخلياً معزولاً عن خارج هو مرجعه" إذ "الخارج هو حضور في النص ينهض به عالماً مستقلاً"^(٢)، لتقر أهمية السياق الخارجي في تحليل النصوص الأدبية.

وتسعى بمعنى العيد في دراستها إلى محاولة ضبط الرؤية النقدية المستمدة من الواقعية، بحيث تصبح هذه الواقعية سبيلاً لمعرفة النص الأدبي. ولما كانت للواقعية ارتباطاتها المادية، بحيث يبدو فهم النص مرتبطاً بأصل سابق هو الواقع المادي، فقد حاولت أن تصوغ رؤية مختلفة لا تقوم على هذه الاعتبارات، ولا تأخذ بالمبدأ الذي تنطلق منه الفلسفة الماركسية بعدها الأدب جزءاً من البنية الفوقية التي هي انعكاس للبنية التحتية^(٣)، وهذه المناقشة ربما كانت صادرة عن خلفية فكرية متشككة في النقد العربي الحديث إثر تبني الاتجاه الأيديولوجي في الخمسينيات والستينيات كما مر، ويبدو أن معنى العيد ترغب في إعادة تشكيله بما يتناسب مع الطرح البنيوي، ولذلك فهي ترفض إرجاع النص الأدبي إلى أصله الواقعي، لكنها لا تتخلى عن صلته بالواقع الاجتماعي، "سواء أتوجه

(١) المرجع السابق، ص (٢١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٢).

(٣) المرجع السابق، ص (٥٦).

البحث نحو دراسة مرجع النص، وفهم واقعية الأدب ... أم توجه نحو دراسة النص في استقلاليته"^(١)، إذ يشكل التوجه الثاني توجهًا نحو لغة النص الأدبي، التي ما هي إلا "مادة تاريخية"^(٢)، وقد قادت هذه المناقشة الناقدة إلى النظر إلى واقعية النص الأدبي ومرجعيته بحدود ما يحدده النص الأدبي ذاته لا شيء خارجي، فيكون النص أدبيًا واقعيًا^(٣).

إن هذه المعطيات توحى بأن الناقدة لا تسلم منهجها للواقعية أو البنيوية، وهي كما ناقشت الواقعية فقد فعلت الأمر نفسه مع البنيوية، فرأت في إبعادها للزمنية وهما وقعت فيه البنيوية^(٤)، ومناقشة هذين المجالين يشير إلى مدى اهتمام الناقدة بهما دون غيرهما، مما يقود إلى الاستنتاج أن المنهجية التي ترغب في تأسيسها قادرة على الجمع بينهما، ولذلك تأخذ باعتبارها الكشف عن علاقة النص بمرجعه سالكة - على حد تعبيرها - "طريقة اللغة التي هي مادة الأدب"^(٥)، ومن هنا يعد الواقع واللغة أساس هذه المنهجية.

إن هذه الآراء والمنطلقات مجتمعة لا تخرج عن تصورات ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) النقدية التي رفضت معالجة الأيديولوجيا بعدّها انعكاسًا للبنية التحتية المادية الاجتماعية والاقتصادية، "فالأيديولوجيا لا تنفصل عن وسيطها اللغة في مدرسة باختين"، كما أن "اللغة التي هي نسق علامات ينسج

(١) المرجع السابق، ص (٦٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٦٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٦٧).

(٤) المرجع السابق، ص (٦٩-٧٠).

(٥) المرجع السابق، ص (٧٨).

اجتماعيًا هي نفسها واقع مادي"^(١)، ومنهجية باختين - كما توصف - تعتمد على التحليلي الشكلي للأيديولوجيات^(٢)، فقد كانت آراء باختين تتسلل إلى تنظيرات معنى العيد على نحو أو آخر، وإذا كان من المسلم به أن أهم آراء باختين تتعلق بالرواية، فقد بدا أن معنى العيد تحاول تعميم ذلك فتقول: "وهذا يوصلنا إلى نوع آخر من انحراف القول، إنه انحراف القول اتجاه بنية فنية متحررة من الراوي ذي الصوت الواحد (لا من الراوي). أي اتجاه بنية التشكل الديالوجي، بنية الأصوات الصراعية"^(٣)، دون تخصيص لذلك بالرواية.

إن هذا التأثير يلقي بظلاله على مقولات معنى العيد المنهجية الأساسية، إذ إن البنية الواقعية التي ترى فيها منطلقاً لمعرفة النص الأدبي إنما تُخلق من "تعدد مواقع الرؤية الذي يطرح تعدد الأصوات، والذي يطول هوية الشخصية كما يطول المنطوق عملته أيضاً"^(٤)، ليكون النص الأدبي "هو نبض حياة متوترة ينتظم الكلام وليس العكس. ليس اللغة هي التي تنتظم هذا النبض، فتدرجه في قوانينها (التركيب)، وإنما النبض هو الذي يبحث عن انتظام له (الصياغة - التعبير)"^(٥)، ويبدو أن معنى العيد تسعى من خلال هذا التحديد إلى تمييز منهجيتها عن البنيوية وفرضياتها، لكن ذلك لا ينفي - في الوقت ذاته - أنها تعتمد المزاوجة بين البنيوية والماركسية، ومدى النجاح في هذه المزاوجة يعتمد على قراءاتها التطبيقية للنصوص الشعرية.

(١) ملدن، رامن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص (٣٨).

(٢) تسودوروف، ترفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحوارى، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط٢، ١٩٩٦، ص (١٦).

(٣) العيد، معنى، في معرفة النص، ص (٨٧).

(٤) المرجع السابق، ص (٩٠).

(٥) المرجع السابق، ص (٩٢).

إن منهجية معنى العيد تتشكل من طرفين: المادة اللغوية والواقعية، والقول ببنية النص الأدبي هو قول بمادته اللغوية، أما واقعيته فـ"ليست في" مضمونه ولا في شكله"، ولا في الرؤية فيه، بل هي في قدرة بنية النص على إنتاج أثر واقعي^(١)، ومن هنا تبرز أهمية معرفة تكون بنية النص الأدبي بفعل مادتها اللغوية، فإذا كان هذا ما تصر عليه الناقدة، فما مدى اختلاف هذه المنهجية عن بعض فرضيات البنيوية؟

إن ما تشير إليه الآراء السابقة يوضح أن ما تقدمه معنى العيد هو بحث عن بنية النص الأدبي، وأن الوسيلة إلى ذلك هي تحليل المادة اللغوية، أما الغاية منه فهي الكشف عن الأثر الواقعي الذي أنتجته بنية النص، وليس هو الواقع منقولاً في النص أو منعكساً فيه^(٢)، أي أنه ناتج عن علاقات المادة اللغوية في النص الشعري، ويتم ذلك من خلال الكشف عن ثلاثة عناصر هي:

١- الموسيقى. ٢- الصورة. ٣- الرؤية^(٣).

وبذلك فهي ليست - في النهاية - سوى تنويع على البنيوية، مستفيدة من مختلف طروحاتها الألسنية، وربما بشكل أكبر من البنيوية التكوينية، إلا أن ما هو مختلف في طرحها عن البنيوية إنما يكمن في فهمها للغة وتأكيدها طابعها الاجتماعي بالاستناد إلى ما قدمه باختين واعتماداً أيضاً على التفرقة التي قدمها

(١) المرجع السابق، ص (٩٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٩٥).

(٣) المرجع السابق، ص (١٠٤-١٠٥).

سوسير بين اللغة والكلام، إذ عدت الناقدة الكلام ظاهرة اجتماعية، كمبرر
لربط البنيوية بالماركسية كما قيل^(١).

ولعل من أهم ما يكشف عن حقيقة الممارسة النقدية التي تقدمها بمبنى
العيد يتضح في تحليلها لقصيدة سعدي يوسف "تحت جدارية فائق حسن"، ففيه
تظهر الناقدة آراءً لا تبدو على قدر كبير من التماسك والانتماء إلى اتجاه نقدي
محدد، ولعل ذلك يتضح من فهمها لبناء القصيدة، إذ تقدمه على النحو التالي:
"هذا البناء الذي ينهض أمامنا هو بناء لغوي، ولكنه في غرضه، في حركة نموه
محكوم بحركة نمو زمن الواقع وصداميته"^(٢)، فهو مفهوم يقوم على بعدين:
الأول اللغة، والثاني الواقع، وهو ما كانت قد أقرته في مناقشتها النظرية
السابقة، وتظهر قراءتها للنص الشعري أن اهتمامها بالبنية اللغوية كان محدوداً
للغاية، فالتفات الناقدة إلى تشكل النص من خمسة مقاطع تبدأ بالفعل "تطير"^(٣)
أمر يدل عليه النص صراحة، فهو مقسم إلى خمسة مقاطع مرقمة، ثم إن الحديث
عن هذه المقاطع لا يبدو مهماً إثر تركيزها على تشكل النص من حركتين،
والاكْتفاء بالحديث عن تكرار الجمل، وأثر بعض العبارات في النص الشعري،
لتأسيس التناسق "بين مختلف مكونات عالم القصيدة"^(٤) لا يعبر - بحق - عن
الإمكانات التي يمكن استغلالها في البنية اللغوية لحساب قراءة النص الشعري.
وعلى الرغم من أن بمبنى العيد ترى أن هدف النقد في إدراك "تبين اللغة شعراً

(١) ابن بوعليبة، محمد، "الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى"، علامات في النقد، مج ٨،

صفر ١٤٢٠هـ - مايو ١٩٩٨، ج ٣٢، ص (٣٠٠).

(٢) العيد، يمنى، في معرفة للنص، ص (١٤٩).

(٣) المرجع السابق، ص (١٤٩).

(٤) المرجع السابق، ص (١٥١).

أو أدباً^(١) ، فإن قيام بناء القصيدة - كما قدمته - على حركتين: حركة الحمامات وحركة البنادق لا يقوم على أساس البنية اللغوية للقصيدة، وذلك لا يعدو كونه كشفاً عن بعض محاور النص الدلالية التي لا تغطي النص كاملاً، حيث يتم التعامل مع عناصر دون أخرى، فالحركة الأولى تتشكل من: الحمامات والناس ونحن والمغني والتقابي والمناضل والمسيرة، وتتشكل الحركة الثانية من: البنادق والمقاول وإله الجنود^(٢)، فيما تجاهلت عنصراً هاماً للغاية وهو "الجدار"، الذي ضمن في العنوان وشكل ما يمكن أن يشكل خلاصاً وتحراً كما يظهر من قول سعدي يوسف:

تطير الحمامات في الساحة تريد جداراً لها

ليس تبلغ منه البنادق، و شجراً للهديل القديم

كما أن هناك تغييراً لجمال شعري وصور شعرية عديدة يطول حصرها، وهذا يعني أن هذه الممارسة النقدية غير قادرة - بهذه المنهجية القائمة على المزج - على "معرفة النص الأدبي"، فالنتيجة التي تصل إليها من قراءتها لحركتي القصيدة هي أن العلاقة بينهما هي "الصدامية"^(٣)، ثم تنتقل إلى الحديث عن الواقع لتنتهي إلى نتيجة مفادها أن القصيدة ليست "قولاً شعرياً للحركة الأولى بل هي قول لهذا الواقع الصدامي بينها وبين الحركة الثانية، والذي هو واقع صدامي في المجتمع"^(٤) بين الطبقة العاملة والطبقة البرجوازية.

وتسفي بمعنى العيد أن تكون بنية القصيدة تقابل الرؤية أو الموقع الفكري للشاعر، أي أنها تحاول - بذلك - أن تتصل من البنيوية التكوينية، وترى أن

(١) المرجع السابق، ص(١٥٣).

(٢) المرجع السابق، ص(١٦٠-١٦١).

(٣) المرجع السابق، ص(١٥٦).

(٤) المرجع السابق، ص(١٦٨).

ما تقدمه إنما يكشف عن "العلاقة بين المنطق الذي يحكمها (أي القصيدة) وبين المنطق الذي يحكم الواقع"^(١)، وهذا ما يتي منهجيتها لا هي واقعية ولا هي بنسوية، فهي قد استغلت ما فيهما مازجة بين فرضيائهما، فيما لم يشكل ذلك منهجية قادرة على الكشف عن حيثيات النص الشعري^(٢).

لقد حاولت يمين العيد الجمع بين البنسوية والماركسية من خلال ما قدمه باختين، متجاهلة أو ربما غير مدركة للتعارض بينهما، فالبنسوية تقوم على انغلاق النص ونخضوعه لقانونه الخاص الذي تفرض اللغة مادته الأساسية، وهو ما لا يمكن أن يتفق مع طرح باختين عن التلفظ (Utterance) والحوارية (Dialogism)، إذ يؤكد "طابعه الاجتماعي وليس الفردي لأنه مربوط بظروف الإيصال"^(٣)، وهو ما يجعل تصور باختين قائماً على البحث عن علاقة الأعمال الأدبية بالسياقات المستخدمة في الحياة اليومية التي تستبعد البنسوية بشكل كلي، فالبنسوية تقوم على إلغاء الأيديولوجية ولا يمكنها - والحالة هذه - أن تجمع مع الماركسية، وقد وقعت يمين العيد في هذا التناقض إثر سعيها لإقامة مصالحة بينهما، وهي إشكالية أرجعها بوعليية إلى "عدم معرفة النقاد العرب بالخلفية الفكرية والعلمية التي أسست الخطاب النقدي الجديد في الغرب وإلى الطبيعة المتشعبة لتلك الخلفية"^(٤).

(١) المرجع السابق، ص (١٧٨).

(٢) انظر رأي عبد العزيز حمودة في أن تحليل يمين العيد لا يساعد في تقريب القصيدة من المتلقي. في المرايا المحدثية، ص (٥٢).

(٣) ابن بوعليية، محمد، "الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى"، ص (٣٠٢).

(٤) المرجع السابق، ص (٣٠٥).

وذلك يعني أن تلقي البنيوية كما يظهر في دراسة يمى العيد يتجاوز ما أشار إليه إدوارد سعيد "التحوير" في هجرة النظرية، التي لا بد أن تمر في مرحلة الوعي بالظروف التي ولدت فيها.

يتضح أثر البنيوية في دراسة علي الشرع "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس" على نحو مغاير لما جاء لدى يمى العيد، حيث إن موضوع الدراسة حتم هذا التأثير لارتباطه مباشرة ببنية القصيدة، وعلى الرغم من أن الدراسة لا تقيم اعتباراً لمعطيات الألسنية كما هو الحال في الدراسات البنيوية، إلا أن ذلك لا يلغي حضور جانب كبير من البنيوية من خلال الموضوع المطروح وهو بنية القصيدة.

تشير مقدمة الدراسة إلى أمرين: أولاً أنها ذات بعد تفسيري يهدف إلى التعرف على النص الشعري، ثم ملاحظة الظاهرة الفكرية والبنيوية التي يتكشف عنها النص، وثانياً أن منهجها ذا صلة واضحة بالبنيوية من خلال محاولة استكناه البنية الداخلية للنصوص الشعرية و"حصر النصوص المتشابهة أو المتقاربة وذلك من أجل دراستها في إطار ظاهرة متطورة"^(١)، وهو ما يشير إلى بعد تجريدي يهدف إلى تجلية البنى التي تتجسد في النصوص الشعرية، من خلال الاستناد إلى الخلفيات والظواهر الفكرية التي تشكل عاملاً أساسياً في الكشف عن بنية القصيدة، وقد خصص الناقد الجزء الأول من دراسته للبحث عن سيرة أدونيس الحياتية والفكرية ونشاطاته، وكان القصد من ذلك الكشف عن التوجهات الفكرية التي تمثلها أدونيس في حياته، وهي ما ستشكل الخلفيات الفكرية التي تتحكم في بنية النصوص (القصائد القصيرة).

(١) الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس دراسة، ص(٥).

لقد جاء حديثه عن بنية النصوص ذا نزوع بنيوي واضح، إذ سعى إلى الوصول إلى البنية الداخلية التي تحكم النظام النصي، وقد تم حصرها في أربعة أنماط:

١. بنية قائمة على أساس "التأزم والانفراج" أو "التحفز والتفريغ"، وهي تمثل بنية البيت الشعري في شعر الشطرين^(١)، بحيث يتكون النص من شقين: "في الأول يستثار توقع القارئ وفي الثاني يشبع أو يفرغ هذا التوقع"^(٢)، وفي القراءة يكشف عن تشكل هذه البنى من صيغ لغوية جاهزة مثل الجملة الشرطية أو الطلبية أو الجملة المجسدة لمبدأ العلة والمعلول، كما في المقطعة التالية من قول أدونيس:

أ- لأنه روى من دمه قوله

لأنه أسمى من كل من حوله

ب- قالوا له أعمى

وانتحلوا قوله

إذ يرى الناقد في هذه المقطعة نموذجاً على بنية "التحفز والتفريغ"، فالشق الأول "بجملتيه يمثل تركيبين لغويين ناقصين لا يستوفيان معنييهما إلا بالجملة الأولى من الشق الثاني (والجملة الثانية من الشق الثاني داخلية في إطار الجملة الأولى من نفس الشق وذلك بحكم علاقة العطف بينهما)"^(٣)، ويلحظ الناقد بروز هذا النمط في شعر أدونيس المبكر، فيما يشهد تطوراً ضمن نمط البنية

(١) المرجع السابق، ص (٥٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٦٠).

(٣) المرجع السابق، ص (٦٠).

نفسه من خلال تعقد العلاقات بين طرفي البنية، إذ يتم الالتفات إلى أكثر من بعد علائقي بين أجزاء المقطعة الشعرية كما يبدو في تحليل قول أدونيس التالي:

وشوشي آدم

بغصة الآه

بالصمت بالآنة

لست أبا العالم

لم ألمح الجنة

خذي إلى الله

إذ ينظر إلى علاقة أخرى تتمثل في تكون بنية المقطعة من شقين فقط: (الأول يغطي الأبيات الثلاثة الأولى، والثاني الأبيات الثلاثة الثانية)، ويكشف عن علاقة التناظر الإيقاعي بين الأبيات المتقابلة ليعيد توزيع المقطعة بشكل يجسد بنية "التحفز والتفريغ". كما التفت إلى المقابلة المعنوية بين أجزاء هذه المقطعة^(١)، إذ يلجأ إلى الكشف عن العلاقات المحتواة في بنية "التحفز والتفريغ" وتطورها في شعر أدونيس من خلال الوقوف على نماذج عدة من مقطعاته الشعرية التي تقوم على هذه البنية ولكن من خلال التنويع في شكل العلاقة بالاعتماد — مثلاً — على تكرار المضامين^(٢)، ويظهر تعامله مع بنية القصيدة القصيرة أن اهتمامه منصب على إدراك كنه العلاقات المتشكلة من الرؤى الفكرية بين أجزاء النص الشعري، وهو ما يشكل هدف بعض التحليلات البنيوية، كما لدى لوثمان الذي يهدف إلى استكناه بنية النص الشعري "من حيث ما يتمتع به من وحدة

(١) للمرجع السابق، ص (٦١).

(٢) للمرجع السابق، ص (٦٦).

فنية وفكرية"^(١)، كما سيظهر -أيضاً- في الجانب الإجرائي للتحليل وخاصة في حديثه عن "المقطوعة الشعرية باعتبارها وحدة"^(٢) كما سيتضح فيما يتلو.

لقد أدرك الناقد حقيقةً قلما التفت إليها النقاد العرب، وهي أهمية التفسير والفهم كخطوة أولى وأساسية قبل أي محاولة في القراءة والتحليل، وهو ما يتضح في الجزئية التي خصها بعنوان "القصيدة القصيرة في شعر أدونيس والبنى الفكرية والشكلية الموروثة"، بحيث لا يمكن فهم النص دون اللجوء إلى هذه البنى على حد تعبيره^(٣)، وقد بدت هذه البنى الفكرية أساسية لتحديد العلاقات بين أجزاء النص مما ساهم في الكشف عن علاقاتها التي تشكل بنية القصيدة، ويبدو من الصعب الربط بين هذه الطريقة في التحليل وبين ما قدمه نورثروب فراي عن علاقة الأدب بالأسطورة من الناحية البنيوية^(٤)، إذ تبدو هذه المنهجية أقرب إلى الشكلية والتجريد في بحثها عن العلاقات والبنى، حتى وإن استندت في جوانب كثيرة إلى الأساطير لكشف هذه البنى.

٢. النمط الثاني هو بنية القصيدة القصيرة على أساس المقابلة^(٥)، وهي تعتمد على قيام بنية القصيدة على علاقة جدلية بين موقفين أو وجهتي نظر مختلفتين، بحيث تمثل القصيدة وحدة معنوية واحدة ذات طرفين

(١) لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ص(٢٦).

(٢) المرجع السابق، ص(١٨٧).

(٣) الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص(٦٨).

(٤) جدير بالذكر أن هناك من عد نورثروب فراي ناقدًا بنيويًا لما يظهر من توافق واضح بين أفكاره وما تهدف إليه التحليلات البنيوية للأدب، كما هو الحال لدى تيري إيجلتون إذ عده ناقدًا بنيويًا، انظر: إيجلتون، تيري، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص(١٦٤). وقد كانت الإشارة إلى هذه الصلة ضرورية في هذا السياق نظرًا لظهورها - على نحو واضح - في دراسات أخرى لعلي الشرع عن الأسطورة في فترة تالية، وهو ما عولج في الفصل الأول من هذه الدراسة.

(٥) الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص(٨٨).

مستقابلين^(١)، وقد تحدث يوري لوتمان في نظراته البنيوية عن خاصية الثنائية والازدواج في بنية المقطعة الشعرية نتيجة تكونها من القضية ونقيضها^(٢)، وعلى الرغم من الاهتمام الواضح بالكشف عن بنية النص الشعري على هذا الأساس كما في تحليل بعض القصائد مثل "العصفور" و"مرآة للسؤال" و"حي الميدان"، فإن ذلك لم يحل دون استكناه حقيقي لدلالات النصوص الشعرية، ولعل في التفات الناقد إلى المقابلة بين قصيدتي "أول الطريق (١)" و"أول الطريق (٢)"^(٣) من خلال قراءة ما تضمنته من صور شعرية وتراكيب لم يكتف منها بمظهرها السطحي، وإنما تم الكشف عن أبعادها الدلالية وبالتالي الكشف عن البنية الازدواجية المتقابلة بينهما، وهو مما يؤكد عمق التحليل البنيوي الذي يقدم في هذه الدراسة.

٣. النمط الثالث، قصائد مبنية على أساس تتبع المنظورات المتعددة لنقطة مركزية^(٤)، ويوضح الناقد هذه البنية بأنها "تكشف عن مهارة شعرية كبيرة وعن قدرة كبيرة في التحليل، كما أنها ... تتواجد حيث يغيب الحس الحكائي أو القص في شعره، وحيثما يتعد أدونيس عن الأطر

(١) المرجع السابق، ص (٩٠).

(٢) لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ص (١٨٨).

(٣) الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص (٩٤).

(٤) المرجع السابق، ص (٩٧). وتكاد تلتقي هذه البنية مع حديث لوتمان عن إحدى خاصيات بنية المقطعة التي تتجلى في "التقاطعات المتعددة بين إحدائيات ولا إحدائيات الأنساق البنائية على المستويات المختلفة ... كما لو كانت العلامة المستقلة والمتكاملة على مضمون غير قابل للتجزئة"، انظر: لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ص (١٩٠-١٩١).

اللغوية والشكلية والتراثية"^(١)، ومن الواضح أن هذه البنية التي تعكس جهداً عقلياً مركزاً وتخطيطاً فكرياً واعياً للعمل الشعري، كما يوضح الناقد، تحتاج إلى جهد عقلي مماثل - أيضاً - من قبل الناقد في القراءة والتعامل مع النصوص الشعرية، وهذا ما ظهر في تحليل النصوص الشعرية التي تحلي هذه البنية، ولعل من أبرز ذلك تحليل قصيدة "مرآة للقرن العشرين"، حيث يكشف عن مدى التعقيد في بنية القصيدة، فتبرز القراءة محاور القصيدة وهو في قول أدونيس: "هو ذا القرن العشرون"، ومن هذه النقطة تتفرع المنظورات التالية:

أ. القرن العشرون تابوت يلبس وجه طفل.

ب. القرن العشرون كتاب يكتب في أحشاء غراب.

ج. القرن العشرون وحش يتقدم يحمل زهرة.

د. القرن العشرون صخرة تتنفس في رئتي مجنون.

كما تكشف عما ينطوي عليه كل منظور منها على النحو التالي:

(١) طفل كفن

(٢) كتاب غراب

(٣) زهرة وحش

(٤) صخرة مجنون

وكل طرف من هذه الأطراف ينطوي على مستويين على النحو التالي:

(١) طفل كفن

حياة موت

(٢) كتاب غراب

(١) الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص (٩٨).

(مدنية) (دمار) (بالنظر إلى دلالة

غراب في التراث)

زهره (٣) وحش

(لطف، جمال) (جلافة، خشونة، رعب)

صخرة (٤) مجنون

(قوة) (طيش، هور)^(١)

حقيقة إن بحث الناقد عن بني القصيدة القصيرة لا يقوم على تصور مسبق للأنساق مستمد من النموذج الألسني، ولذلك فقد جاءت تحليلات الناقد أكثر تنوعاً وقرباً من النصوص الشعرية ذاتها، فإذا ما تم الاستفادة من بعض المعطيات الخارجة عن النص مثل الأسطورة، فإن ذلك لا يتم بعيداً عما يطرحه النص من مثل الاهتمام بالخلفيات الأسطورية لتحديد أطراف البنية المشكلة للقصيدة القصيرة عند أدونيس، وهذه الطريقة في التحليل تكشف عن مدى العمق في التحليل وترسم منهجية واضحة في التعامل مع النص الشعري، لا يقتصر على ملاحظة العلاقات الخارجية الشكلية، وإنما تسعى إلى استبطان عناصر النص وصوره، والكشف عن دور كل عنصر منها في تشكيل مبنى القصيدة، وبذلك لا يقوم المنهج بالكشف عن بيئة القصيدة فحسب، وإنما يشكل استكناهاً للأبعاد الدلالية كما في تحليل قصيدة "الموجة"^(٢)، حيث تخطت القراءة الدلالة الظاهرة إلى الكشف عن التصورات التحتية التي تتحرك خلف كل جزئية في القصيدة.

(١) المرجع السابق، ص (١٠٠-١٠٢).

(٢) المرجع السابق، ص (١٠٧-١١٠).

٤. النمط الرابع، بناء القصيدة على المراوحة بين نوعين من الزمن^(١)، ومن خلال تناول نصين هما "شجرة النهار - والليل" و"التائه"، تبين أن كليهما "تنطلق من الزمن الطبيعي .. وتنتهي بالزمن الخاص"^(٢).

وأخيراً تأتي أهمية هذه الدراسة من كونها لا تنحصر في إطار منهج يحد من عملية القراءة والتحليل للنص الشعري، وهذا ما أعطى للقراءة النقدية أكثر من بعد في الآن ذاته، حيث تبدأ - غالباً - بتفسير النص وفهمه قبل الكشف عن بنيته، وهي نقطة هامة للغاية في أي قراءة نقدية، إضافة إلى أن البنى التي تم تحديدها كانت ناجمة عن عملية استكناه عميق للنص الشعري.

تكشف المتابعة السابقة للقراءات النقدية التي قدمها البنيويون العرب أنها تمخضت عن توجهات متباينة ومختلفة عما هو معروف في النقد الغربي، وقد بدا أن هذه التوجهات حصيلة جهود شخصية واجتهادات خاصة، ليس ذلك من حيث كون البنيوية في الغرب ذات اتجاهات واضحة تماماً، ولكن ثمة منطلقات عامة تحكم التحليلات البنيوية في الغرب، وهي ما تبدو غير واضحة لدى النقاد العرب، ولعل أبرز ذلك نظرة البنيوية تجاه الذات الفردية وموقفها من اللغة ومفهومها عن العمل الأدبي وما إلى ذلك مما نمت الإشارة إليه سابقاً، إضافة إلى أن الدراسات النقدية العربية البنيوية لم تكن واضحة الهدف - تماماً - في تحليلاتها البنيوية، ولعل ذلك كله يتأكد من خلال تمحور غالبية الدراسات حول المعنى كأساس وهدف للتحليل البنيوي، فيما لا تقيم البنيوية في الغرب اهتماماً للمعنى في ذاته، وإنما بتشكيل المعنى من خلال الكشف عن البنيات أو الأنماط التي تسمح بتفسير النص، وهو ما يدعى بـ "المعنى المفرغ" (the empty

(١) المرجع السابق، ص (١١٠).

(٢) المرجع السابق، ص (١١٦-١١٧).

meaning) "الذي يكون قابلاً بالتالي "للامتلاء" بمعان أكثر جوهرية يتيحها المحتوى الدلالي والمعجمي للنص"^(١).

^(١) بشيندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص(٦٠).

السيمائية (Semiotics)

يشهد مصطلح السيمائية إشكاليات عدة في النقد الغربي والعربي على حد سواء، إذ عرف من خلال مصطلحين يدلان على العلم الذي يهتم بالعلامات، الأول سيميوطيقا (Semiotics) الذي قدمه شارل بيرس (C.Peirce)، والآخر سيميولوجيا (Semiology) الذي قدمه سوسير، وقد بقي المصطلحان مترادفين لفترة طويلة، فالأول مستمد من الإنجليزية والثاني من الفرنسية، حتى فصل بينهما فاختص الأول منهما بالميدان الألسني^(١)، بينما يشير الثاني إلى علم عام للعلامات لا تشكل الألسنية سوى فرع منه^(٢).

وتأتي الإشكالية في المصطلح في النقد العربي لا على أسس جوهرية بحيث يتباين بحسب اختلاف مجال كل منهما، فالتقيد العربي الحديث لم يقدم الشيء الكثير على صعيد التحليلات السيمائية فعلياً، وبقيت معرفته فيها بسيطة تعتمد على النقل المباشر تنظيراً ليس إلا، وأما الاختلاف في المصطلح فقد نجم عن اختلاف في المصدر الذي أخذ منه؛ فإذا نقل عن الفرنسية ظهر مصطلح السيميولوجيا، أما إن نقل عن الإنجليزية فيشار إليه بالسيمائية، هذا بالإضافة إلى ظهور ترجمات عدة له مثل: "علم العلامات" و"علم الدلالة" و"علم الأدلة"

(١) توماس، برنار، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب - بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص(٣٨). ويمكن مراجعة هذا الكتاب للإطلاع على نشوء هذا العلم واستقلاله وما لحقه من

تطور.

(٢) بارت، رولان، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ١٩٨٧، ص(٢٧). ولعل مما يؤكد هذه الإشكالية أن الجمعية الدولية للسيمائية التي شكلت عام ١٩٦٨ قد انتهت إلى الاحتفاظ بالتسميتين، انظر: ابن مالك، رشيد، "البحث السيميائي المعاصر" ضمن الأبحاث المقدمة لملتقى "السيمائية والنص الأدبي" في معهد اللغة العربية في جامعة عنابة في الفترة ما بين ١٥/١٧ ماي ١٩٩٥، منشورات جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، ص(٩).

و"علم العلامة"^(١)، وربما ظهر مصطلح السيميائية مقابلًا للمصطلح الأجنبي (Semiotique) الذي هو ازدواج فرنسي انطلاقًا من المصطلح الإنجليزي^(٢)، ومهما كان الشأن في هذا الاختلاف فليس ثمة شك في أن جماع ذلك كله يمكن اختزاله بتحديد السيميائية من خلال المجال الذي تقوم عليه وهو العلامة (Sign)، فهي "العلم الذي يدرس حياة العلامات أيًا كان مصدرها في إطار الحياة الاجتماعية"^(٣)، والقول بحياة العلامات يشير - حتمًا - إلى أنظمة العلامات وما يقام بينها من علاقات، وقد كان الارتكاز على معطيات الألسنية الحديثة أساسيًا في نشأة السيميائية وبحوثها في النقد الأدبي، ولذلك فقد كان تأثير سوسير ومفهومه عن العلامة اللغوية وتشكلها من طرفي الدال والمدلول^(٤) مهمًا للغاية في تشكيل المنهجية السيميائية، وربطها بالبنوية لدرجة لم يعد من السهل التمييز بين البنوية والسيميائية كما يقول جوناثان كولر^(٥).

وقيام مفهوم العلامة على ثنائية الدال والمدلول دون اعتبار لوجود مرجع خارجي في الفكر البنيوي، وهو ما يعبر عنه بالقول إنه ليس "هناك أفكار موجودة مسبقًا، ولا شيء محدد قبل ظهور اللغة"^(٦)، وهذا ما يعني - في المحصلة النهائية - أن أية دراسة للعلامة اللغوية ستتحصر بمحدود علاقة الدال بالمدلول ونظم هذه العلاقة، وقد كان لرولان بارت دور أساسي في تشكيل المنهجية

(١) انظر: بوخلال، عبد الله، "مصطلح السيميائية (Semiotique و Semiologie) في البحث اللساني العربي، النشأة والمفهوم والتعريب، ضمن المرجع السابق، ص (٧٤).

(٢) توماس، برنار، ما هي السيميولوجيا، ص (٣٨).

(٣) أبرير، بشير، "السيميائية وتبليغ النص الأدبي" في أبحاث ملتقى "السيميائية والنص الأدبي"، ص (٩).

(٤) انظر: سوسير، علم اللغة العام، ص (١٣٣).

(٥) Culler, Jonathan, Literary Theory Avery Short Introduction, Oxford

University Press, New York, first published, ١٩٩٧, (١٢٠).

(٦) Tallis, Raymond, Not Saussure, (٥٦).

السيمائية بعد أن أخذ بمفهومي ييلمسلف (Hjelmslev) التعيين والتضمين، وعمل على بلورتها مع مفهومي سوسير عن الدال والمدلول^(١)، وهو ما عد ثورة حقيقية في تشكيل السيمائية وتوضيح مفاهيمها دون لبس، إثر اهتمامه بها من منطلقات البنيوية، فاعتبرها "دراسة الأشكال لأنها تقوم بدراسة الدلالات بمعزل عن مضمونها"^(٢)، ثم أكد بعد ذلك أنها ليست تأويلاً، فهي تصور أكثر مما تنقب^(٣).

إلا أن السيمائية في النقد الأدبي أخذت بعداً آخر مع جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) تحديداً، فالتحليل الدلالي الذي تقوم عليه السيمائية – كما تقول – "يجد نفسه منتعياً إلى الخلخلة الفرويدية، وفي مستوى آخر، ماركسي هذه المرة، وبالعلاقة مع الذات وخطاباتها، يقوم التحليل الدلالي بالشكلنة التي يهدف بها إلى التفكيك، بدون أن يقترح أي نسق عام مغلق"^(٤).

إن تحطيم النسق قد فتح أفقاً جديداً للسيمائية على يد كريستيفا بعد أن قامت بتركيب الخطاب السيميائي بالتحليل النفسي، وهو ما صار يعرف بالسيماأناليسس (Semanalyse)^(٥)، وقد أفصح ذلك المجال أمام السيمائية لإعطاء دور فعال للقارئ في مرحلة تالية لما بعد البنيوية، كما يظهر لدى روبرت شولز في كتابه "السيمياء والتأويل"، حيث حاول التوفيق بين المنهجية

^(١) توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا، ص (٤٥).

^(٢) بارت، رولان، أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإثراء الحضاري، حلب، ط ١، ١٩٩٦، ص (٢٥٠).

^(٣) بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٦، ص (٢٦).

^(٤) كريستيفا، جوليا، علم للنص، ترجمة فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩١، ص (١٨).

^(٥) توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا، ص (٩٢).

السيمائية المتماسكة وبين حقل القراءة الذي يقع تحت وطأة الممارسة التأويلية^(١)، وهذا التوفيق تطلب منه تعديلاً في فهم التأويل/ القراءة؛ فالمؤول/القارئ في هذه الحالة ليس حراً في صنع المعنى، بل في العثور عليه باتباع الطرق الدلالية والنحوية والتداولية المختلفة التي تخرجه من نطاق كلمات النص ليضفي عليه المعاني التي يمكن ربطها بالنص عن طريق الشيفرة التأويلية^(٢).

وكما يظهر لدى ريفاتير من خلال فهمه لأهمية السيمائية في القراءة، إذ تأخذ العملية السيمائية مكانها في عقل القارئ وتنتج من القراءة الثانية [القراءة الاسترجاعية (retroactive reading)] عندما يصعب على القارئ المحاكاة (mimesis) في حل شيفرة القصيدة مع القراءة الأولى التي تتواصل من بداية النص إلى نهايته بحيث تتم عملية تعديل لفهم القارئ^(٣)، وهذا ما تمثل لدى إمبرتو إيكو (Umberto Eco) في منهجه التأويلي الذي يستند إلى سيمائية صريحة أو ضمنية للتشابه، وهو ما يدعو السميوزيس (Semiosis)، التي استقاها من الهرمسية (Hermetism) ومن السميوزيس اللامتناهية عند بيرس، وهو يطرح من خلاله تأويلاً غير متناهٍ يعتمد على المماثلة أو التشابه بين العلامات؛ بحيث يرى أن "الصور والمفهوم و الحقيقة التي يتم الكشف عنها من خلال المماثلة تتحول هي الأخرى إلى علامة تحيل على تناظر جديد فكلما اعتقدنا أننا إزاء مماثلة، فإن هذه المماثلة ستحيل على مماثلة أخرى ضمن خط

(١) شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص(١٦).

(٢) المرجع السابق، ص(٦٢).

(٣) Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, Indiana University Press,

Bloomington, first midland book edition, ١٩٨٤, (٤-٥).

تصاعدي لا نهاية له"^(١)، وهذا يفتح أمام القارئ (المؤول) سلسلة لا متناهية من العلامات، مما يجعل عملية القراءة غير محدودة، لكنها مضبوطة بمنطق الماثلة والإحالة بين العلامات.

إن ما سبق يظهر انفتاح المنهجية السيميائية على مختلف الاتجاهات النقدية دون أن تبقى في رحاب البنيوية كما كانت لدى نشأتها، ويبدو للمطلع العام على الدراسات النقدية العربية التي تبنت السيميائية أنها لم تأخذ منها سوى ظاهرها فحسب، وأنه إذا كان بالإمكان الحديث عن اتجاهات للسيميائية في النقد الغربي فإن الأمر يبدو شديد المبانة بالنسبة لواقع النقد العربي، إذ يصعب حتى الحديث عن اتجاه سيميائي عمومًا، فإضافة إلى ندرة الدراسات السيميائية فإن هذه الدراسات التي تبنت المنهجية السيميائية في قراءاتها لنصوص الشعر العربي الحديث لم تع سوى جانب بسيط منها قائم على مفهوم العلامة اللغوية من منطلقات البنيوية، أو الاهتمام بالحقول الدلالية في أحسن الأحوال، ولعل من أبرز هذه الدراسات دراسة خالدة سعيد لقصيدة "النهر والموت" للسياب، ودراسة موريس أبو ناضر لقصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران، ودراسة محمد السرغيني لقصيدة جبران "المواكب" أيضًا في كتابه "محاضرات في السيميولوجيا" التي يمكن عدها أشمل هذه الدراسات من الناحيتين النظرية والتطبيقية، ودراسة أحمد الزعبي لقصيدة محمود درويش "على حجر كنعاني في البحر الميت".

يمكن عد قراءة خالدة سعيد لنص السياب "النهر والموت" أول محاولة جدية للاستفادة من السيميائية في القراءة والتحليل في النقد العربي، وقد نشرت

(١) إيكو، أمبرتو، التآويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص(٥٥).

الدراسة - أولاً - في مجلة مواقف سنة (١٩٧٨م)^(١)، ثم أعيد نشرها بعد سنة واحدة في كتابها "حركية الإبداع"^(٢)، مما يعني أن هذه الدراسة تنتمي إلى المنطلق ذاته الذي أوضحته في مقدمتها لـ "حركية الإبداع"، حيث تقوم رؤيتها للإبداع على أساس ربطه بالحدث، فالإبداع "من هذا المنظور معرفي، ليس بالمعنى الاستظهارى أو التصنيفي لأنه ليس نقلاً أو وصفاً لقائم، بل بمعنى الكشف والبحث"^(٣)، وتقدم الكشف بقولها: "أما لغة الكشف فهي تتجاوز للمثال المتحقق وابتكار لمثال ما يلبث أن ينقض؛ وهذا يعني حركية العلاقة بين الإشارة (سواء أكانت كلمة أو تسمية أو رمزاً أو صورة أو أسطورة) وبين الدلالة التي تحملها، أي حركية الشكل"^(٤)، وهذا التحديد يشير إلى أمرين:

- الأول أن هم الناقد منحصراً أساساً في طرح الحدث بصفته حركة مستمرة.

- والثاني أن فهم الحدث متعلق بالشكل، ومنحصر - على حد تعبيرها - بين الإشارة والدلالة، وحصر ذلك بالإشارة والدلالة يكشف عن المرتكز النقدي للقراءة ومدى علاقته بالسميائية، ولكن ضمن تصورات مخصوصة بحيث لا تشكل السيميائية المصدر الوحيد الواضح، وإنما تشكل منطلقاً عاماً لتجلية أبعاد أخرى مثل الرؤية الشعرية والحدث في الشعر، وتكشف - بناء على ذلك - عن منهجيتها بقولها: "القارئ عامة - ما يزال يقرأ النصوص الشعرية على غرار القراءة

(١) سعيد، خالدة، "النهر والموت دراسة نصية"، مواقف، صيف ١٩٧٨، ع ٣٢، ص (١٢٧).

(٢) سعيد خالدة، حركية الإبداع، ص (١٤١).

(٣) المرجع السابق، ص (١٤).

(٤) المرجع السابق، ص (١٥).

العباسية في أحسن الأحوال، أي قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتماماً
نحوياً معجمياً (لا اهتماماً بنيوياً دلاليًا)^(١).

وتوضح هذه المنهجية البنيوية الدلالية بقولها: "المشكلة بالنسبة إلي، في
القراءة النقدية، هي كيف تكشف العلاقات الخفية، وأقبض على اختلاجات
الفكر الأولى..."^(٢)، فعندما يصبح كشف العلاقات هدف القراءة النقدية
تصبح اهتمامات القراءة موجهة نحو الأنظمة التي تحكم العناصر النصية، ولذلك
كانت بداية التحليل مع ما دعتة "هندسة النص"، حيث تكشف عن الدوال في
النص من خلال توزيعها على حقلين دلاليين: حقل الطبيعة - الماء، وحقل
الإنسان، ويتم ذلك - أيضاً - من خلال إحصاء تكرار الدوال في كل حقل،
ثم توزيعها على مقاطع النص على النحو التالي:

المقطع الأول	مجموع الكلمات	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الإنسان
(١-١٠)	٢٨	١٥	١٥	٣
المقطع الثاني				
(١١-٣٤)	٩٢	٣١	٢١	٢٠
المقطع الثالث				
(٣٥-٥٠)	٦٦	٨	٦	٣١
البيت الأخير	٤	٠	٠	٤

وتستظهر من ذلك أن القصيدة تتحرك "بين قطبين: بين سيادة الماء ..
وسيادة الإنسان ...، إذ تبدو القصيدة في مطلعها خارجة من سلم مائي، ومن

(١) المرجع السابق، ص (٥٧).

(٢) المرجع السابق، ص (١٤٤).

هذا السليم يتحرك ضمير المتكلم معلناً ولادة الإنسان^(١)، ثم تقف عند حركة الأفعال والمجال الذي تتم فيه، ملاحظة أن الأفعال في الأبيات السبعة الأولى لا تستند إلى الإنسان، ثم تبدأ بالتحرك عبر القصيدة ميرزة ظهور الإنسان تدريجياً، وتلاحظ أن الأفعال - أيضاً - تشهد تحولاً دلاليًا من حركة زوالية في بداية النص من خلال أفعال مثل: "ضاع، الغروب، تنضح، يذوب، .." مع الأخذ بعين الاعتبار أنها تعد المصادر والنداء أفعالاً أيضاً^(٢)، ثم تتحول دلالة الأفعال لتدل "على الرغبة في الحس والامتلاء والبهجة"^(٣) مثل: "أود وأطل وألمح ويخوض ويزرع ..."، "غير أن هذه الأفعال تغيب جميعها في فواعلها ومفاعيلها، لما بينها وبين هذه من مسافة لا يردمها غير الحلم"^(٤)، فهي قائمة بقوة التميز، ولذلك تأتي في إطار الحلم.

كما تستثير الناقدة حضور الضمائر ومرجعياتها، إذ تلاحظ جريان حركة الأفعال في الحركة الثانية "بين ضمير المتكلم (فاعل أود المستتر) وبين ضمير المخاطب الذي يمثل النهر، ويبدو النهر طوال الأبيات (١١-٣٤) المسرح الذي يستقطب الحركة"^(٥)، وتتابع استقراءها للتحويلات الدلالية في استخدام الأفعال والضمائر، وهي - في كل ذلك - تشغل بأمر واحد هو الأثر الدلالي لحضور الأفعال والفواعل المسندة إليها، من حيث تحولها من الدلالة على "الزوال" في الحركة الأولى إلى "الامتلاء والبهجة" في الحركة الثالثة. وقد رافق ذلك التحول من سيطرة الطبيعة والنهر في الحركتين الأولى والثانية إلى سيطرة

(١) المرجع السابق، ص (١٤٧).

(٢) المرجع السابق، ص (١٤٨).

(٣) المرجع السابق، ص (١٥١).

(٤) المرجع السابق، ص (١٥١).

(٥) المرجع السابق، ص (١٥٢).

الإنسان في الحركة الثالثة بمجيء الأفعال المسندة غالباً إلى ضمير المتكلم، ثم تصاعد الوجه الإنساني في البيت الأخير^(١).

إن البحث عن العلاقات بين العناصر النصية يغدو ضرورياً في ظل منهجية بنيوية دلالية، تستند - بشكل أساسي - إلى دلالة الألفاظ والكلمات من منطلق بحث القراءة عن التحولات الدلالية، وبالتالي تحاول الناقدة أن تكشف لا عن العناصر في حد ذاتها، وإنما عن العلاقات الدلالية التي تجسدها العناصر، فتصل إلى نتائج عدة تفيد بأن الحركة الأولى هي حركة طي ونشر "هي نتيجة علاقة احتواء أو حضور تليها علاقة نفاذ وتحرر أو غياب"^(٢)، إضافة إلى أن الحقلين الدلاليين: حقل الماء وحقل الإنسان لم يغيبا عن هذا التحليل، باتخاذهما منحى جديداً عند إرجاع الدوال إلى عنصرين: ترابي أو مائي، فالأجراس "عنصر ترابي مرتبط بالإنسان"^(٣)، وكذلك حال الجرار...، وهي تنمي حركة دائرية تظهر من علاقة الاحتواء ثم النفاذ، فالأجراس يحتويها الماء، والماء تحتويه الجرار، ثم الجرار تلد الماء، ليشكل إيقاع الأبيات إيقاع تحول وولادة في حركة تصفها بالكونية^(٤).

حقيقة إن محاولة رد الدوال إلى حقول دلالية، وملاحظة قيام هذين الحقلين الدلاليين بتشكيل علاقة ثنائية متباينة ينتج عنها عبر النص تحولات دلالية هو ما يؤكد انتماء هذه المنهجية في القراءة إلى السيميائية في شكلها البنيوي الذي يركز على العلاقات بين الدوال، من خلال كشف القراءة عن

(١) المرجع السابق، ص (١٥٣).

(٢) المرجع السابق، ص (١٥٤).

(٣) المرجع السابق، ص (١٥٥).

(٤) المرجع السابق، ص (١٥٦).

مجموعات دلالية قابلة للتنظيم على أساس معنوي صرف^(١)، ومن هنا يتم البحث عن التباينات الدلالية في كل حركة بوصفها تحولاً دلاليًا من خلال الحضور الإنساني والحضور الكوني للنهر، وهذا ما كشفتته القراءة، ففي بداية الحركة الأولى يغيب الإنساني ويبدأ حضوره في نهاية المقطع من خلال ظهور ضمير المتكسّم في "دمي" و"نهرى"....، وتستند الناقدة إلى بعض الدلالات الإيحائية، أو ما يدعوه بارت دلالات التضمين التي استمدّها من يلمسلف كما سبق الإشارة إلى ذلك في تحليلها لدلالة كلمة "أنين" التي ترى فيها بشارة بولادة الصوت الإنساني^(٢)، ومن ذلك - أيضًا - تفسيرها لـ "أود" على أنها تدخل في إطار الحلم، وهكذا تحاول القراءة أن تستجلي الأبعاد الدلالية في النص سواء أكانت ضمن دلالتها اللغوية أو الإيحائية، ومن خلال ذلك يلقي على بعض الحمل دلالات أسطورية، كما في قول السياب:

أود لو عدوت في الظلام

أشد قبضتي تحملان شوق عام

في كل إصبع كأني أحمل النذور

إليك من قمح ومن زهور

مع أن مثل هذه الدلالات الإيحائية كان يمكن متابعتها منذ مطلع النص، بل من العنوان وما يوحي به من دلالات ترجع إلى أساطير "الموت والبعث".

(١) موان، جورج، مفاتيح الأسنية، ترجمة الطيب البكوش، مؤسسة سعيّدان للطباعة والنشر، سوسة،

١٩٩٤، ص (١٢٣).

(٢) سعيّد، خالدة، حركية الإبداع، ص (١٥٦).

وإذا كانت الحركة الأولى قد أدت إلى ولادة الصوت الإنساني، فإن الحركة الثانية تكتمل بالاتحاد ما بين الإنسان والنهر أو الإنسان والكون^(١)، وتشير الحركة الثالثة إلى تحول دلالي جذري، فإذا "كان الإنساني قد أطل من خلال الكوني وجاء ملحقاً به في الحركتين السابقتين فإن الكوني هو الذي يطل من خلال الإنساني في هذه الحركة"^(٢)، فيستوعب الإنساني الكون، وتنتهي القصيدة بدفع الإنساني في الحركة الرابعة نحو الأفق الميتافيزيقي على حد تعبير الناقدة^(٣)، حيث يغدو الموت انتصاراً.

إن السمة المميزة لهذه المنهجية - حسبما ترى الناقدة - إنما تكمن في أنها تنطلق من تصورات ثابتة ترى أن النص يخضع "لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها ربطاً تتولد منه الدلالات أو تتكامل بفضلها الدلالات"^(٤)، مما يشير إلى أن السيميائية البنيوية قد ألقت بظلالها على الممارسة النقدية، ولذلك تنظر الناقدة إلى النص وقد تشكل من محورين: محور النهر ومحور الإنسان، وأنه يتحرك في مستويين: مستوى الحلم والأسطورة، ومستوى الاجتماعي الواقعي، فالحركتان الأولى والثانية تتمحوران حول النهر وتشكلان مستوى الوعي^(٥)، ثم تكشف عن العلاقة التي تحكمهما وهي علاقة توازي أو علاقة تداخل أو علاقة تبادل، وهذه العلاقات مستمدة من التحولات الدلالية الناجمة عن تواتر العناصر الدلالية في النص أي ما يخص منها حقل الماء - الطبيعة أو حقل الإنسان والإبدالات المتقابلة التي تحدث في المستويين الكوني

(١) المرجع السابق، ص (١٦٠).

(٢) المرجع السابق، ص (١٦١).

(٣) المرجع السابق، ص (١٦٢).

(٤) المرجع السابق، ص (١٦٣).

(٥) المرجع السابق، ص (١٦٣).

والإنساني - الاجتماعي^(١)، مما يجعل الدلالة غير مقتصرة على الدلالة المتولدة مباشرة عن العبارة، وإنما لا بد من الربط بينها وبين العبارة المناظرة في المستوى الأول^(٢)، وبذلك فالقراءة لا تتحرك في حدود المستوى الإفرادي للكلمات أو العبارات، وإنما تسعى القراءة إلى الدلالة في ضوء العلاقات المتشكلة بين حركات النص ومستوياته مع الالتزام بإرجاع المفردات في النص إلى حقل الدلالة اللذين تم تحديدهما^(٣).

إن خلاصة ذلك أن هذه القراءة تركز على أمرين: الأول البحث عن العلاقات التي تشكل النص الشعري، والثاني الدلالة الناجمة عن هذا التشكيل، وذلك يشير إلى أن مرجعيات هذه المنهجية النقدية مستمدة من سيميائية بنيوية غير صريحة، لا تظهر إلا من خلال متابعة القراءة التفصيلية كما مضى نظراً لخلوها من التنظير، على الرغم من أنها تكاد تكون من أولى الدراسات ضمن هذا المجال.

تكاد لا تختلف الممارسة السيميائية التي قدمها موريس أبو ناضر في قراءته لقصيدة "المواكب" لجبران، إذ تنخرط ضمن التصور البنيوي للسيميائية، ويبدأ أبو ناضر من تحديد العلاقة بين اللفظ والمعنى معتبراً المعنى "شكلاً وليس مادة"^(٤)، وهي الفكرة التي طرحها بارت في سيميائته حينما تحدث عن تحول

(١) المرجع السابق، ص (١٦٦).

(٢) المرجع السابق، ص (١٦٨).

(٣) المرجع السابق، ص (١٧٢-١٧٣).

(٤) أبو ناضر، موريس، "دراسة سيميولوجية قصيدة المواكب لجبران خليل جبران"، في كتابه: إشارة اللغة ودلالة الكلام أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ط ١، ١٩٩٠، ص (١٨١). وقد نشرت - أولاً - في مجلة الفكر العربي المعاصر، شباط/آذار، ١٩٨٢، ع ١٩/١٨، ص (١٧٦-١٨١).

المعنى إلى شكل بعد أن يفقد منظومة القيم التي يحملها^(١)، وعلى أساس ذلك يحدد موريس أبو ناضر الشكل الظاهري لنص جبران من خلال عدد أبياته وتوزيعها على المقاطع الشعرية في النص محدداً نموذج القصيدة بأنه "نموذج عشري يتكرر ثماني عشرة مرة"^(٢)، يبدأ بأربعة أبيات عن عالم الناس، ثم أربعة أبيات عن عالم الغاب، ويعقبهما بيتان عن الناي، باستثناء المقطع الأخير في النص الذي تشكل من ثلاثة أبيات تتحدث عن عالم الناس.

ثم ينتقل الناقد - بعد ذلك - إلى الحديث عن حدود النص الباطنة، إذ يظهر قيام النص على تناقض أساسي بين عالمين: عالم الناس وعالم الغاب، وعلى أساس ذلك يؤكد قيام البنية المعنوية في النص على علاقة اتلافية واختلافية في آن، وهي لا تظهر على صعيد الإشارتين عالم الناس وعالم الغاب، وإنما في كل منهما أيضاً، فعالم الناس هو عالم الخير والشر، وهو عالم الخرافة والعبودية، وهو عالم الحب والكراهية... إلخ، وعالم الغاب لا خير فيه ولا عبودية^(٣).

ومن ثم تنسحب هذه العلاقة على مختلف محاور النص الدلالية بدءاً بمحور القرب والبعد على الصعيد المكاني، إذ يفترض الناقد أن عالم الإنسان يقابل "الهنا"، وعالم الغاب هو عالم "الهناك"، مستنداً إلى المعنى المعجمي للفظ الغاب التي ترتبط بـ(غاب غيباً وغياباً أي بُعد)، ثم يكشف عن أبعادها في جمل النص الشعري^(٤).

(١) بارت، رولان، أسطوريات، ص(٢٥٦).

(٢) أبو ناضر، موريس، اللغة ودلالة الكلام، ص(١٨٥).

(٣) المرجع السابق، ص(١٨٦).

(٤) المرجع السابق، ص(١٨٧-١٨٨).

ويفصل في المحور الثاني "محور المتكلم والمخاطب" بين عالم الناس على اعتبار أنه يمثل "الأنتم"، وعالم الغاب على اعتبار أنه يمثل "الأنا"، ويستمر الناقد في متابعة محاور يفترضها مثل محور الكل والجزء ومحور الفناء والبقاء^(١)، ثم يتناول الناقد - أخيراً - ما يدعوه "إدغامات المحاور وتحولاتها"، فيكشف من خلالها عن الدعوة لتجاوز عالم الناس للدخول في عالم الغاب^(٢).

إن هذا التحليل السيميائي يبدو بسيطاً ومحدوداً للغاية، ومقارنة بسيطة بين المدى الإنشائي للنص الشعري والقراءة النقدية تؤكد ذلك، إذ إن حجمها يزيد على حجم القراءة النقدية، إضافة إلى أن الناقد لم يستغل - بحق - إمكانيات المنهجية السيميائية في التحليل والقراءة.

لقد كانت دراسة محمد السرغيني للنص ذاته على أساس المنهجية السيميائية أكثر نضجاً، وذلك من خلال توضيح منهجيته في إطار تنظري قدم، من خلاله، كثيراً من القضايا والإشكاليات التي تخص السيميائية من نشوئها كعلم وانتهاء بصيغتها الأكثر انسجاماً مع صورتها كمنهج نقدي، وقد كان لهذه الإحاطة فائدة عظيمة للنقد العربي، غير أن ذلك ربما شابه بعض الخلط في الآراء المطروحة مما يشير إلى عدم الدقة في النقل عن النقد الغربي، كما في إشارته إلى أن سوسير قد جعل الألسنية أصلاً للسيميائية، وأن بارت يرى خلاف ذلك^(٣)، غير أن ما يراه سوسير وبارت عكس ما أشار إليه، فقد قال سوسير "فعلم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام"^(٤)، ونقل بارت رأي

(١) المرجع السابق، ص (١٨٩).

(٢) المرجع السابق، ص (١٩١).

(٣) السرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٤٠٧ هـ -

١٩٨٧ م، ص (١٦).

(٤) سوسير، علم اللغة العام، ص (٣٤).

سوسير هذا وعارضه في الوقت ذاته معتبراً "أنه من غير الأكيد، قطعاً، أن توجد في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة أدلة، غير اللغة البشرية"^(١) قد لا تكون هذه الإشارة على قدر كبير من الأهمية في الدراسة التطبيقية، لكنها تغدو ضرورية للغاية إذا ما أريد تأسيس منهجية تركز إلى اتجاه نقدي محدد، وخاصة أن الناقد لم يغفل غالبية الاتجاهات السيميائية المعروفة في الغرب، وإن غاب جانب منها يتعلق بقاء السيميائية بالتأويل والقراءة كما عند إيكو.

وعلى الرغم من المقدمة النظرية المفصلة إلا أن الناقد لا يستغل في قراءته التطبيقية سوى جانب بسيط مما طرحه مولينو (Jean Molino)، وهو ما دعاه بالتحليل السيميولوجي للحدث الرمزي القائم على ثلاثة مستويات هي:

١. المستوى الشعري، ويعني مجموعة الإسهامات الثقافية والسياسية والمادية التي عملت عملها في النص.

٢. المستوى الحسي، ويعني تحليل النص في علاقاته بالمبدع والمتلقي.

٣. المستوى المحايد، ويعني تحليل الشكل الذي أنجز النص فيه^(٢).

وينطلق السناقد من هذه المستويات لتقدم تحليل سيميائي لقصيدة

"المواكب" لجبران خليل جبران، فيحلل ضمن المستوى الأول أربع بنى هي:

- البنية المنطقية. - البنية الإحالية. - بنية الغاب. - بنية الناي.

ويحلل ضمن المستوى الثاني ثلاث بنى هي:

- بنية الثنائية. - بنية ثنائية الثنائية. - بنية العلاقة.

ويحلل ضمن المستوى الثالث البنى الشكلية التي يحصرها في:

- حالة الأفراد. - حالة التركيب.

(١) بارت، رولان، مبادئ في علم الأدلة، ص (٢٨).

(٢) السرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، ص (٨٨).

ويشير الناقد في بنى المستوى الأول إلى أنها "تكشف ما توفر عليه المواكب من معرفة خارجية وظفت لكي تنير داخله وتحدد معالمه الأيديولوجية، فهي على هذا بنى مستعارة من مجموعة العلوم التي تساعد على فهم النص وتفسيره وكشف رؤيته للعالم"^(١)، والملاحظ على هذه البنى أنها لا تبدو منسجمة بحيث تختص بمستوى واحد، فالبنية المنطقية والبنية الإحالية تشير إلى معطيات نظرية مجردة، فيما تشير بنية الغاب وبنية الناي إلى أمور حسية وظفت في النص، ومن جهة أخرى ربما كان من الضروري توضيح صلة هذه البنى بما دعاه "المستوى الشعري"، إذ إن تحديد المستوى الشعري - كما جاء في التحليل - لا يوحى بعلاقة وطيدة تربط العمل الشعري بالإسهامات السياسية والثقافية والمادية.

ويتحدث السرغيني عن البنية المنطقية ضمن المستوى الشعري، فيؤكد قيام البناء الدلالي في النص على المنطق الصوري ذي الثلاثة أركان: الموضوع والمحمول والنتيجة، وهي الصيغة الغالبة في النص الشعري^(٢)، ويشير إلى أن كل فقرة في النص تقوم على ثنائية دلالية، ثم يتبع هذه الثنائيات: الخير والشر، الموت والحياة، الصحو والسكر، الدين والفكر، القوة والضعف...، محاولاً توضيح المنطق الصوري الذي تحدث عنه. ولعل من الغريب أن يتجاهل الناقد بنية نص جبران الشعري، حيث وزعت المقاطع الشعرية إلى ثلاثة أطراف تمثل أطراف المنطق الصوري بحيث يمثل الموضوع الثنائية التي تضمنها المقطع الشعري، ويمثل المحمول بعضاً من الحالات التي يفرضها المقطع الشعري، ويشكل عالم الغاب نتيجة هذه العلاقة المنطقية غالباً، لكن بنية النص الشعري

(١) المرجع السابق، ص(٩١).

(٢) المرجع السابق، ص(٩١).

تشير إلى خلاف ذلك، حيث يبدأ المقطع الشعري بكشف المجتمع الإنساني المشتمل على الثنائيات، ثم يقرن ذلك بعالم الغابات الذي تنتهي منه هذه الثنائيات، وبذلك لا يكون عالم الغاب نتيجة لعالم الإنسان الاجتماعي كما جاء في تحليل الناقد، ويؤكد ذلك أن الناقد نفسه يشير إلى أن عالم الغاب "ينتصب بديلاً عن عالم الناس"^(١)، فكيف يمكن أن يكون نتيجة؟! ومن جهة أخرى يبدو غريباً أن يعد الناقد المقاطع التي يطلب فيها الشاعر الناي والغناء جزءاً من عالم الغاب^(٢)، في حين أن النص يبرزه كمقطع مستقل معنى وشكلاً كما يظهر من حرف الروي، وهذا يعني أن التحليل لا يشكل كشفاً حقيقياً عن بنية النص الشعري الدلالية، حيث تغطي إسقاطات القراءة على النص، وحتى ما يبدو ظاهراً من دلالاته.

ولعل حديثه عن البنية الإحالية ذو صلة واضحة بالسيمائية، إذ أشار إلى ما ورد في نص جبران من إشارات ذات صلة بمرجعيات مذهبية ودينية وفلسفية^(٣)، غير أن تناوله لها قد كان تفسيرياً بحثاً، كاشفاً عن الرمز والمرجعيات دون أن يتم ربط ذلك بالتشكيلات الدلالية في النص.

وفي تحليله للمستوى الحسي يحدد الناقد الثنائيات التي قام عليها النص الشعري محدداً طبيعة هذه الثنائيات، وما إذا كانت قائمة على أساس التناقض أو التقابل^(٤)، ثم يسحب هذه العلاقة على عالم الغاب معبراً عن غياب هذه الثنائيات بتشكيل آخر يدعوه "ثنائية الثنائية"، وهي ثنائية افتراضية أكثر من كونها من معطيات النص الشعري ذاته، ثم أتبع ذلك بتحديد العلاقة التي

(١) المرجع السابق، ص (١١٠).

(٢) المرجع السابق، ص (١٣٥).

(٣) المرجع السابق، ص (١٠٣).

(٤) المرجع السابق، ص (١١٥).

حكمت هذه الثنائيات، وهي - كما جاء في التحليل - علاقة تسلسلية وعلاقة مغايرة وعلاقة واسطية وعلاقة رباعية البعد... إلخ^(١)، وهي - كما يبدو - ذات سمّة مجردة لا تخدم في الكشف عن الأبعاد الدلالية الناجمة عن علاقات التناقض والتوازي.

وفي تحليل المستوى المحايد المرتبط بالشكل بدا أن اهتمام الناقد يتركز على تأكيد منطق العلاقات بين الثنائيات، التي قام عليها النص الشعري، من خلال تحليل المكونات المفردة والمكونات المركبة وعناصر الإيقاع والعناصر الجمالية الأخرى، وقد كانت النتيجة شكلية محضة ومجردة، تهدف - في النهاية - إلى تأكيد قيام دوال النص على النظام الثنائي^(٢)، وهو ما ساهم في الكشف عن آلية تشكل هذه العلاقات وأبعادها الدلالية المجردة.

إن النتيجة التي يخلص إليها الناقد تكشف عن أبعاد الرؤية التي حكمت تصورات الشعر في قراءته، فهو يشير إلى رفض الشاعر للواقع بسبب من وضع نفسي متأزم، مما أدى به إلى الانقطاع عن هذا الواقع، كما يلحظ الناقد أن الشاعر لم يعكس في نصه ردة فعل على الواقع الاجتماعي المهترئ، وإنما حاول إغضائه، ولذلك فإنه قام باستبداله بوصفه الوضع النفسي المتأزم، وبذلك تكون المشكلة لا في الواقع نفسه بقدر ما هي مشكلة التأزم النفسي التي وقع الشاعر تحت تأثيرها^(٣)، وقد تكون هذه النتيجة مما يمكن الوصول إليه بجهد أقل مما بذل في هذه الدراسة، لكن ذلك لا يقلل من أهميتها من الناحية النقدية، إذ مثلت مساهمة جيدة في التحليل السيميائي تضاف إلى حصيلة التجربة النقدية العربية

(١) المرجع السابق، ص (١٢٠) و (١٢٢).

(٢) المرجع السابق، ص (١٢٢) وما بعدها، وبشكل خاص الجدول والمخططات في هذه الصفحات التي توحى بذلك.

(٣) المرجع السابق، ص (١١٥-١١٦).

في هذا المجال تنظيراً وتطبيقاً، وهو مما يندر في الدراسات النقدية التي تبنت المنهجية السيميائية إجمالاً. فقد لوحظ في الدراستين السابقتين عدم احتفائهما بالتنظير، والالجوء إلى التحليل دون تفصيل الحديث في المنهجية، أو حتى التصريح بها كما هو الحال لدى خالدة سعيد.

وهذه السمة التي تطل من خلالها المنهجية السيميائية تظهر - أيضاً - في قراءة أحمد الزعبي في تحليله لقصيدة محمود درويش "على حجر كنعاني في البحر الميت"، التي جاءت تحت عنوان "الإشارة وإحالاتها"، وهي تعكس شكلاً من الاستفادة من المنهجية السيميائية في النقد الأدبي العربي الحديث مقتصرة على تشغيل جوانب هذه المنهجية في قراءة النص الشعري، وخاصة ما يتعلق بمفهوم "الإشارة"، كما يظهر من تحديده النص الأدبي في قوله: "النص الأدبي مجموعة من الإشارات اللغوية تحيل إلى مجموعة من الأفكار والمعاني التي يتضمنها النص"^(١)، وتحديدته يتفق مع التوجهات السيميائية التي تنظر إلى النص "على أنه نظام سيميائي مادته الجوهرية في التبليغ هي "اللغة" لأنه يمثل سلسلة من الوحدات السيميائية، الأساس فيها هو "العلامة"^(٢).

وتشمل الإشارة في هذه الدراسة الكلمة المفردة والصورة والتناص والأسلوب والبناء والإيقاع، وتشكل - في الوقت ذاته - مدخلاً إلى عالم النص، ومنطلقاً فنياً وموضوعياً طاغياً ومحورياً للدخول إلى عالمه^(٣)، وبذلك يجعل الناقد من الإشارة أساساً لتقلم القراءة، وهذا ما حتم تحديد الإشارة قبل

(١) الزعبي، أحمد، للشاعر الغاضب (محمود درويش)، دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالاتها، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية والدراسات، أريد، ط١، ١٩٩٥، ص(١٥).

(٢) بوحوش، رابح، "البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة"، ضمن السيميائية والنص الأدبي، ص(٦٤).

(٣) الزعبي، أحمد، للشاعر الغاضب، ص(١٧).

الولوج إلى عالم النص، فيحددها بقوله: "ونعني بإشارات النص نظم التأشير والرميز والتركيب والتوظيف والإحالة التي تشكلها مجموعة الإشارات"^(١)، وهذا يعني أن الإشارة لا تظهر كعنصر معزول، وإنما ينظر إليها من خلال ما دعاه الناقد نظم وتركيب وتوظيف... بحيث تتعدد دلالاتها وإحالاتها وفق مقتضيات السياق وتشكيلات عالم النص على حد رأيه^(٢).

في الحقيقة لا تبدو مسألة تحديد المنهجية أو تأكيدها - في هذا السياق - أمراً مهماً بقدر ما يهدف ذلك إلى طبيعة الفهم الذي تقوم عليه القراءة، إذ تظهر الآراء السابقة اختزالاً واضحاً للمنهجية السيميائية، والاقتصار على مفهوم الإشارة دون محاولة بناء منهجية متكاملة، وتثير بعض العناصر التي تم تحديدها في مفهوم الإشارة تساؤلات عدة، إذ شملت الكلمة المفردة والصورة والبناء والأسلوب والتناص...، وهي عناصر لها ارتباطات باتجاهات نقدية متعددة. فالكلمة المفردة والصورة والبناء تندرج ضمن الأسلوب في الدراسات الأسلوبية المعاصرة...، غير أنه من المؤكد أن الناقد لا يرمي من وراء ذلك إلى التنظير لمنهجية ما، بل يسعى إلى تقديم قراءة تطبيقية تجدد مرتكزها في بعض معطيات المنهجية السيميائية بالاعتماد على مفهوم الإشارة، فتعامل مع هذه العناصر على أنها إشارات فحسب.

إن القيمة الحقيقية التي تكتسبها هذه القراءة، وتصلها بالدراسات السيميائية، هي التفاهات إلى مسألة الإحالة، حيث يضيف السياق دلالات

^(١) المرجع السابق، ص(١٦).

^(٢) المرجع السابق، ص(١٧).

جديدة إلى دلالاتها المرجعية^(١)، وهذا ما يحققه الناقد على صعيد قراءة النص مع الدوال/المفردة مثل:

١. الحجر في دلالاته على ⇨ حجر التاريخ الأثري ونقوشاته.
⇨ حجر الانتفاضة.
٢. البحر ⇨ البحر الميت/الشاهد الأبدي الثابت على
تاريخ فلسطين.
⇨ الوطن العربي/حالة الموت في البحر تجسد
حالة الموت والاحتضار في الأمة العربية.
⇨ الملاذ الذي يلجأ إليه الشاعر.
٣. القصيدة ⇨ إحالة إلى تجسيد الواقع وجدائياً/وإلى
تسجيل شهادة تستنطق المرحلة.
⇨ حوار الأجيال واشتباك زمنين ومقارنة
تاريخين.
٥. الشجر ⇨ تجسيد لصراع الحياة والموت، وصراع أهل
الأرض مع الغزاة والمحتلين.
⇨ وثائق تحكي تعاقب الأمم المعتدية وتسجيل
مراحل الشموخ والقوة لأمة العرب والمسلمين.
٦. كنعان ⇨ الوطن المحتل بسكانه وترايه وتاريخه
وحضارته.
٧. الغريب ⇨ الشاعر/شعبه المغرب عن بيته وأهله وتاريخه^(٢).

(١) المرجع السابق، ص (٢١).

(٢) انظر تفصيل ذلك كله في المرجع السابق، ص (٢٢-٤١).

ويسبرز الناقد أهمية دراسة العناصر الدلالية في ضوء العلاقات النصية التي تقسمها في النص كما في دراسته لـ "الإشارة بالصور"، إذ يشير الناقد إلى "أن الإشارة بالصورة في مقطوعة ما ترتبط وتتصل وتتنامى وتتكامل مع صورة أخرى ترد وتتردد في مقطوعات أخرى في القصيدة"^(١)، وبذلك ينقل القراءة من حدود الوقوف عند العناصر الدلالية في ذاتها إلى ربطها بالعناصر الدلالية الأخرى، ومثل هذا يحققه في تحليل صورة "الحجر الحجل" في قول درويش: "قلت قصيدي حجر يطير إلى أبي حجلًا"، حيث يربط الناقد بين كون القصيدة حجرًا وما يحيل إليه هذا الأخير، وتصبح القصيدة حجرًا من أحجار الانتفاضة يوجهه الشاعر إلى الأمة العربية "البحر الميت"، وهذا الحجر/القصيدة يستصرخ الأمة وتاريخها، وتعمق دلالات هذه الصورة وأبعادها بارتباطها بإشارات متكررة في القصيدة إلى الحجر، مثل: "على حجر الأبد" و"حجر يطير" ... إلخ، وهي إشارات توحى بثورة الحجر^(٢).

ويسعى الناقد إلى تغطية إشارات القصيدة كافة من خلال تناول "الإشارة بالتناص" من مختلف أبعاده: تاريخية ودينية وأدبية وأسطورية وأسلوبية ... إلخ^(٣)، وتناول له للإشارة بالتكرار واللازمة^(٤)، وكل ذلك يتواشج لتقديم قراءة للنص الشعري لا تكتفي بالحديث عن الإشارات وإحالاتها، وإنما تكشف عن الرؤى المشكلة لها، وهو ما أعطى القراءة ميزة خاصة من خلال اهتمامه بمعطيات النص في ظل نظرة شمولية ومنهجية.

(١) المرجع السابق، ص (٤٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٤٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٦٠) وما بعدها.

(٤) المرجع السابق، ص (٧١).

إن هذه الاستفادة من معطيات الاتجاهات النقدية الحديثة ربما كانت ذات جدوى خاصة بالنسبة للنص الشعري ذاته، وعلى الرغم من أن مثل هذه القراءات لا تبدو كافية لتقدم الاتجاهات النقدية، إلا أنها تعكس رؤية نقدية كثيرًا ما تمثلها النقاد العرب مفادها الاستفادة مما طرح في النقد الغربي دون التقيد باتجاهات محددة، وهي طريقة مجدية على صعيد قراءة النص الشعري، لكنها تبقى القراءة النقدية مجرد جهد ذاتي، أو محاولة نقدية منفردة خاصة بعمل نقدي بعينه بحيث لا تتكرر حتى في القراءات الأخرى التي يجريها الناقد نفسه، وهذا ما يؤكد أن النقاد العرب قد تلقوا السيميائية بشكل جزئي وغير مباشر دون متابعة لتحولاتها في الغرب، والاستفادة - بشكل خاص - من تقائنها مع اتجاهات القراءة والتأويل، وهو أمر يمكن أن يعزى إلى شيء من التهيّب في تمثيل اتجاهات نقدية ذات طروحات متعددة وموزعة على مجالات عدة، كما يمكن - أيضًا - رد ذلك إلى غياب الدراسات الألسنية الكفيلة بتقديم أرضية مناسبة لمثل هذه الاتجاهات.

اتجاهات القراءة في مرحلة ما بعد البنيوية (Post-Structuralism)

إن الظهور الأبرز لمفهوم القراءة قد تم — بشكل أساسي — في النقد الغربي في مرحلة "ما بعد البنيوية"، على الرغم من ظهور هذا المفهوم في بداية القرن العشرين مع ريتشاردز (I. A. Richards) الذي قدم طرحًا تجريبيًا في القراءة بواسطة قراء تطبيين بعد أن رفض طريقة التعامل مع الأدب التي كانت سائدة في جامعة كيمبردج (Cambridge) من خلال مجموعة من النبلاء الذين شغلوا كرسي الأدب فيها إبان الحرب العالمية الأولى وما بعدها، فقدم مجموعة أعمال نقدية كانت تمثل اللبنة الأساسية لما عرف بالنقد الجديد الأنجلو-أمريكي (Anglo-American New Criticism)، حيث ركز — بشكل خاص — في "مبادئ النقد" و"النقد التطبيقي" على تحليل عملية القراءة. وكان يرى "أن النقاد يحتاجون إلى أمرين كانوا عادة يفتقرون إليهما عندما كتب مؤلفاته ... هما : نظرية في الاتصال و نظرية في التقويم، كل منهما مرتكزة على الأخرى ، ولأنه يرى أن الأدب والشعر خصوصًا يرتكز على الوظيفة الانفعالية (emotive) التي تستخدم الكلمات بغرض إثارة مشاعر أو مواقف ذاتية"^(١) إزاء العالم الموضوعي سواء من قبل المؤلف أو القارئ، فقد اندفع إلى تحليل عملية القراءة من الناحية الانفعالية عند القارئ،

(١) جفرسون. آن، وروبي. ديفيد، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، ص (١٢٥).

فكانت القراءة - لديه - بمثابة "رؤية علاجية لذلك التقليد الذي يرجع إلى أرسطو طاليس"^(١).

لكن مفهوم القراءة الذي يقدمه ريتشاردز بقي مرهوناً بما يطرحه النص الأدبي، لا ما يطرحه القارئ، أي أن القراءة التي يمثلها طرحه هي قراءة الاستجابة لما يشتمل عليه النص، بحيث تكون "غاية الناقد هي التوصل إلى "الحالة الذهنية المناسبة المرتبطة بذلك النص"^(٢)، وهي الحالة نفسها التي انتابت المؤلف عند كتابته؛ فالقراءة - بذلك - استجابة سلبية للنص إذا ما نظر إليها من زاوية القارئ الذي لا يفعل شيئاً سوى أن يعيد الحالة الذهنية للمؤلف من خلال استجابته للنص.

وقد قدمت البنيوية مفهوم "القارئ المثالي"، وهو "ذات متعالية متحللة من كل المحددات الاجتماعية المقيدة"^(٣)، وهو كمفهوم يدين بالكثير لمفهوم "الكفاءة" (Competence) الذي قدمه الألسني الأمريكي تشومسكي، وقد بدأ مفهوم القراءة يأخذ منحى آخر في مرحلة "ما بعد البنيوية"^(٤)، التي بدأت تظهر طروحاتها في نهاية الستينيات، وغالباً ما يشار إلى عام ١٩٦٦م كنقطة تحول، حيث ألقى جاك دريدا (J. Derrida) محاضرة بعنوان "البنية والعلامة واللعب في

(١) Fouler, Roger, A dictionary of Modern Critical Terms, Routledge & Kegan Paul, London, New York, second published, ١٩٨٧, (١٩٥).

(٢) المرجع السابق، ص (١٩٧).

(٣) إيغلتن، تيري، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص (٢٠٩-٢١٠).

(٤) يشير أحد الدارسين إلى أن الاهتمام بالقراءة قد بدأ في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية نوعاً من الفتور، انظر: يوف، فانسون، 'ما للقراءة'، ترجمة محمد آيت لعيم، نوافذ، صفر ١٤٢١هـ - مايو ٢٠٠٠، ع ١٢، ص (٦٠).

خطاب العلوم الإنسانية" (structure, sign, play in discourse of the human sciences) في مؤتمر عقد في جامعة جون هوبكنز (John Hopkins) الأمريكية، فعدت نقلة إلى ما يعرف بـ "ما بعد البنيوية"^(١)، و"اعتبرت حركة النقد التفكيكي رد فعل على الاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة وبخاصة مدرسة النقد الجديد والبنيوية"^(٢)، وقد مثلت هذه المرحلة بروز القراءة كفاعلية تعطي القارئ دوراً حاسماً في تناول النصوص، هذا الدور يمتاز باللعب الحر ونظام الإشارة الحر وتجاوز الإنسان والإنسانية، بحيث تلغي حلم الإنسان بالوجود الكامل والأصل والنهاية والحقيقة^(٣).

ويرجع ذلك إلى الأسس الفلسفية التي صدرت عنها هذه التصورات - وبشكل خاص - المفهوم التشوي - الهيدجري عن العدمية، حيث تكون "العدمية في انحلال القيمة الاستعمالية في القيمة التبادلية، فالعدمية ليست وضع الوجود تحت سيطرة الذات، بل الانحلال الكلي للوجود في خطابية القيمة، وفي الاستعمالات غير المحدودة للمكافئ العام"^(٤)، وبالتالي تغيرت النظرة إلى النص الأدبي، فلم يعد ينظر إليه على أنه نص مكتمل، كما لم تعد الغاية من القراءة الوصول إلى شيء أو أمر نهائي ومطلق؛ فالقراءة - كما يرى دريدا - "لا يمكن أن تسمو بالنص إلى شيء آخر غيره، إلى مرجع (أو) حقيقة هي ميتافيزيقية، تاريخية، نفسية، إلخ"^(٥)، وذلك يعني الدخول في شبكة من النصوص التي لا

(١) Newton, K. M, Interpreting the text, (٧٦).

(٢) الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحدثيون العرب"، ص(١٩٨).

(٣) المرجع السابق، ص(٧٧).

(٤) فائيمو، جيانني، نهاية الحدثية الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحدثية (١٩٨٧)، ص(٢٦).

(٥) Tallis, Raymond, Not Saussure, (٢٨).

تختلف عن بعضها في كونها غير قادرة على تقديم الحقيقة التي لم يعد لها وجود حقيقي في الفكر المرتبط باتجاهات "ما بعد البنيوية" عمومًا، إذ أكدت طبيعة النص الأدبي "كجمع عشوائي لإشارات لغوية يمكن أن تجمع مع بعضها اعتمادًا على المبادئ الداخلية للترابط"^(١) في النص.

لقد كانت الفكرة الأكثر شهرة لدريدا تتمثل في إنكار أن المعنى مجسم خارج اللغة، فهو أثر أو منتج اللغة^(٢)؛ فالحقيقة لا يمكن أن تتحرر من اللغة، كما أن اللغة لا يمكن أن تصل إلى الحقيقة^(٣)، وعلى الرغم من أن طروحات "ما بعد البنيوية" لا تبتعد كثيرًا عن الأسس التي انطلقت منها البنيوية ذاتها، إلا أن تفسيرها لهذه الأسس كان مختلفًا تمامًا^(٤)، فعندما أكد سوسير اعتبارية العلامة اللغوية فسر ذلك على أن الألفاظ قد حملت بمدلولاتها قبل استخدامها، وإذا كانت كل لفظة منها تحمل معاني عدة في المعجم اللغوي فإن اللغة هي التي تقول وتحكي وليس مستخدمها، وما يحظى بالاهتمام - عادة - هو المعنى المتشكّل من العلاقات التي تقيمها الألفاظ مع بعضها، ويوضح فكر "ما بعد البنيوية" ذلك من خلال الخطوات التالية:

١. إذا كانت قيم الدال تحظى بالاهتمام فقط، فإن معنى مجموعة من الدوال في تعبير أو قصيدة هو فقط ما يحظى بالاهتمام.

(١) المرجع السابق، ص (١٣).

(٢) المرجع السابق، ص (١٥).

(٣) المرجع السابق، ص (١٧).

(٤) وقد أشير إلى أن كلمة "بعد" (Post) لا تدل على مرحلة زمنية "بعد البنيوية"، ولكنها تدل على الاعتماد على البنيوية كنظام تحليلي سابق، بشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص (٧٥).

٢. إذا كان معنى مجموعة من الدوال يحظى بالاهتمام، فإنه ولا أي عبارة - تعبير أو قصيدة - هي منعزلة.

٣. إذا لم يكن هناك قصيدة منفصلة إذن لا يوجد هناك قصيدة قائمة بنفسها^(١).

لقد شكلت هذه الآراء خلخلة للثوابت النصية في الفكر النقدي، فطرحت أشكالاً متعددة لطرق الولوج إلى النص الأدبي، وإذا كان أهم اتجاهين في مرحلة ما بعد البنيوية هما: "التفكيكية"، و"نظرية التلقي"، فقد تراكمت معهما مفاهيم أخرى كانت ذات تأثير قوي في النقد الأدبي، إذ يمكن الحديث عن التناص (Intertextuality) كمفهوم إجرائي تم توظيفه في القراءة النقدية، كما يمكن الحديث عن التأويل كمعطى من معطيات نظرية التلقي نتيجة صلتها بالفلسفات التأويلية عند هيدجر (Heidegger) بشكل خاص.

ويبدو أن مناقشة هذه الاتجاهات في النقد العربي ليس بالأمر السهل؛ فالسياق الثقافي أو ما أطلق عليه إدورد سعيد "مجموعة الظروف الأولية التي صادف أن ولدت منها الفكرة أو راجت من خلالها في الخطاب" غير متبلور في الثقافة العربية المعاصرة على نحو واضح، على الرغم من حضور جانب منها بشكل جذري في الثقافة العربية التراثية^(٢).

هذا بالإضافة إلى أن ثمة صلة واضحة لاتجاهات "ما بعد البنيوية" بالفكر الحدائثي الذي يقوم "على نفي البنى الثابتة للوجود، البنى التي يترتب على الفكر أن يرجع إليها "ليؤسس" نفسه في أفكار يقينية متينة"^(٣)، وهو معطى مفتقد في الثقافة العربية المعاصرة.

(١). Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٩).

(٢) وقد أشار إدورد سعيد إلى هذا الجانب في: العالم والنص والناقد، ص(٤٢).

(٣) قاتيمو، جياتي، نهاية الحدائث، ص(٥).

وفيما يخص الاتجاه التفكيكي فتبدو إمكانية الحديث عنه في النقد العربي مبررة؛ إذ وجد من يطرح تصورات عن هذا الاتجاه ويتبناه ويحيل إليه في ممارسته القرائية منذ منتصف الثمانينيات^(١) تقريباً - بصورة مباشرة - كما ظهر لدى الغدامسي في قراءته لشعر حمزة شحاتة، ثم ظهرت دراسات تمثلت الاتجاه ذاته دون أن تتبناه صراحة؛ ومن أبرزها دراسات لكamal أبي ديب عن الشعر الحديث إضافة إلى دراسات أخرى سيتم مناقشتها تالياً، وأما اتجاه "نظرية التلقي" فإن الدراسات التي مثلت هذا الاتجاه لم تعلن عن تبنيه صراحة، لكن الأمر لا يخلو من تأثير واضح بعموميات طروحاته، ولعل المعطى الأبرز لهذا الاتجاه الذي تم توظيفه في قراءة نصوص الشعر العربي الحديث هو "التأويل" كما سيأتي.

إذن لا شك في توفر النقد العربي على اتجاهات في القراءة ينخرط بعضها في الاتجاهات النقدية الحديثة المعروفة في القراءة مثل التفكيكية، إلا أن بعضها الآخر لا يعكس سوى ملامح هذه الاتجاهات في النظرية الأدبية الغربية، ولعل في الإشارة إلى مفهوم "التناص" ومقارنة كيفية التعامل معه في النقد العربي بما هو مطروح في النقد الغربي يظهر جانباً مهماً من سمات النقد العربي في علاقته بمصدره الغربي، وبطبيعة تلقي المفاهيم والتصورات النقدية.

(١) يشار إلى أن التفكيكية قد ظهرت في النقد العربي في وقت مبكر ابتداء من مطلع السبعينيات من القرن العشرين "من خلال النقاد العرب للحدثيين"، انظر: الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحدثيون العرب"، ص (٢٠٩).

التناص:

يعتد التناص واحداً من المفاهيم الأساسية التي قدمت في نهاية الستينيات ضمن ما عرف بـ "ما بعد البنيوية". ومن المسلم به أن جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) أول من طرح هذا المصطلح تأسيساً على مفهوم ميخائيل باختين عن "الحوارية" (Dialogism)^(١)، ويشير هذا المفهوم إلى تداخل النصوص الشعرية بحيث "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري"^(٢).

وقد كان الهدف من تقديمه لا ينحصر في أن التناص "يدل على مجموعة أعمال أدبية يمكن أن تشرح النص أو تأثيره على القارئ"^(٣)، إنه أكثر من ذلك، إذ يشير إلى قيام النص على نصوص أخرى "عبر امتصاص، وفي نفس الآن، عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً"^(٤)؛ فمفهوم التناص في النقد الأدبي لا يقوم على مجرد حضور نصوص في نص ما، بهذه البساطة التي لا تعني سوى مفهوم التضمين البلاغي المعروف، وهو فهم ساذج للتناص. فكما يبدو من قول كريستيفا إن التناص قائم على عملية هدم لنصوص سابقة، ليس ذلك فحسب، وإنما يوسع بارت المسألة ليعتد العالم خارج النص، هو نفسه، نصاً آخر عاماً، والذي يمكن أن يسمى "رأياً عاماً"^(٥)، حتى أن "الأنا"/ (الذات) التي

(١) انظر: تودوروف، ترفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص (١٢١).

(٢) كريستيفا، جوليا، علم النص، ص (٧٨).

(٣) Tallis, Raymond, Not Saussure, (٤٤).

(٤) كريستيفا، جوليا، علم النص، ص (٧٩).

(٥) Tallis, Raymond, Not Saussure, (٤٦).

تقرأ النصوص "هي نفسها تعدد لنصوص أخرى، لشفرات (codes) غير محددة، أو بدقة أكثر، مفقودة (الأصل)"^(١).

وتبعاً لهذا المفهوم لم يعد يُنظر إلى اللغة "كقواعد وكلمات ولكن كمخزن للأساطير الاجتماعية"^(٢)، فمفهوم التناص يرتبط - على نحو مباشر - بعملية القراءة، ليست القراءة التي يمارسها الناقد في تعامله مع النص فحسب، وإنما النصوص الأدبية ذاتها تعد قراءة لنصوص سابقة، فجماعة (Tel Qel) تستخدم فكرة التناص لإعلان موت الفاعل في الكتابة^(٣)، ومحصلة ذلك أن التناص لا يشكل اتجاهًا مستقلاً في النقد الأدبي، وإنما هو مفهوم يتم تفعيله في اتجاهات القراءة وتصوراتها عن النصوص، وهذا ما يؤكد مارك أنجينو (Marc Angenot) بقوله عن التناص: "إنه ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند آخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية ...، في حين أنها (كذا) عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دوراً عارضاً"^(٤).

ويؤكد ذلك سعي جيرار جينيت إلى رسم منهجية نصية متكاملة لا يشكل التناص بحسب المفهوم الذي قدمته كريستيفا سوى واحد من عناصر خمسة تشكل ما أطلق عليه النصية المتعالية (transtextuality)^(٥)، وهو ما يحدده بقوله: "كل ما يجعله (أي النص) في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص

(١) المرجع السابق، ص (٤٦).

(٢) المرجع السابق، ص (٤٧).

(٣) أنجينو، مارك، "التناصية"، ضمن دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨، ص (٦٣).

(٤) المرجع السابق، ص (٧٣).

(٥) transtextuality مأخوذة من transcendent بمعنى متعال أو فائق.

أخرى"^(١)، فالنوع الأول هو التناص بمفهوم كريستيفا، والثاني ما يدعوه النص الموازي (partext)، ويشمل "العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحة، الهوامش في آخر العمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، البيان، الرسم، الغلاف،... وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية... إلخ"^(٢)، والنوع الثالث هو النصية الواصفة (metatext)، وهو "علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره"^(٣).

والنوع الرابع هو النصية المتفرعة (hypertextuality)^(٤)، ويقدمها بأنها "نص مشتق من آخر سابق في الوجود. هذا المشتق يمكن أن يكون منتميًا

(١) حسني، مختار (ترجمة)، "من التناص إلى الأطراس"، علامات، مج ٧، جمادي الأولى ١٤١٨ هـ، سبتمبر ١٩٩٧ م، ج ٢٥، ص (١٧٩).

(٢) المرجع السابق، ص (١٨٢). جدير بالذكر أن هذه الاستراتيجية للنصية تظهر بوضوح في نصوص الشعر العربي الحديث، كما في الحواشي أسفل الصفحة عند السياب في بعض قصائده، أو الطريقة التوزيعية التي يكتب بها أدونيس كما في قصيدة إسماعيل أو ما جاء في "الكتاب"، أو تقديم النصوص كما في نص خليل حاوي "عازر" و"العجيرة"، وكلها تسمح بتفعيل هذا المفهوم في قراءة النص الشعري على أساس نصيته، أي استراتيجيته التصنيفية التي تفرز هذا الشكل غير المعتاد في كتابة النص الشعري، وهي مسألة مرتبطة بالنص المكتوب وليس النص الشفاهي، ولذلك هي أعلق بمفاهيم الكتابة والقراءة في النقد الأدبي.

(٣) المرجع السابق، ص (١٨٣).

(٤) هكذا ترجمها مختار حسني عن الفرنسية مع أن hyper تأتي بادئة بمعنى فوق أو إفراط، وقد قدمها جينيت كمقابل لـ hypo التي تعني تحت؛ فقال: "وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصًا ما: (ب) (الذي سأسميه نصًا متفرعًا hypertexte) بنص سابق: (أ) (الذي سأسميه نصًا أصلًا: hypotexte)"، المرجع السابق، ص (١٨٥).

للمنظومة الوصفية والثقافية حيث يوجد نص واصف^(١)، بحيث لا يكون الأول ولكنه في الوقت ذاته لا يمكن أن يوجد دون وجود النص الأول.

والنوع الخامس هو النصية الجامعة (archytextuality)، وهو يتعلق بمسألة الأجناس الأدبية^(٢) ومحاولة التخلص من المسألة نقدياً، ويتحدد بما يتضمنه النص من إشارات مثل: رواية أو قصة أو قصائد... إلخ^(٣).

إن ما يقدمه جيرار جينت هو استراتيجية شاملة لدراسة النصية بوصفها عملية كتابة وتنصيب تحيل إلى أشياء متعددة في محتوياتها كافة، وليس إلى مجرد حضور نصوص في نص معين، ولم يأخذ النقاد العرب في العصر الحديث من ذلك سوى مفهوم التناص على اعتبار أنه حضور نصوص في نص معين، فاكتمى بالكشف عن النصوص المصادر وقلمما تم تجاوز ذلك، على الرغم من أن العرب قد عرفوا مثل هذا التفكير النقدي - بشكل جزئي - منذ وقت مبكر وبخاصة في قضية السرقات الأدبية^(٤).

لعل أبرز الدراسات التي قدمت مفهوم التناص في قراءات تطبيقية للنصوص الشعرية ما قدمه كاظم جهاد في دراسته "أدونيس منتحلاً"، إضافة إلى

(١) المرجع السابق، ص (١٨٦).

(٢) انظر جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ودار توبقال، للدار البيضاء، بدون تاريخ، ص (٩١).

(٣) حسني، مختار (ترجمة)، "من التناص إلى الأطراس"، ص (١٨٤). وربما أمكن استغلال هذه الاستراتيجية في قراءة بعض النصوص الشعرية كما في شعر أمل دنقل، وخاصة مجموعته "العهد الآتي" وما ضمته من عناوين قصائد وتفرعات مثل: قصيدة "سفر التكوين" وتقسيمها إلى إصحاحات ومزامير. انظر: دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، بدون تاريخ، ص (٣٢٣) وما بعدها.

(٤) انظر تفصيل ذلك لدى: الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، بدون تاريخ، ص (١٨٣) وما بعدها.

استغلال المفهوم في دراسات أخرى مثل دراسة علي جعفر العلاق "الشعر والتلقي"، ودراسة رمضان الصباغ "في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية".
يبرز كاظم جهاد مفهوم التناص في دراسته "أدونيس منتحلاً"^(١) بوعي نظيري دقيق، إذ يحاول التقليم لهذه الدراسة بإيضاح مفهوم التناص وتمييزه عن الانتحال والسرقة، وقد حشد قدرًا كبيرًا من آراء النقاد الغربيين يظهر أن مفهوم التناص لا يقتصر على حضور نصوص في نص ما، وإنما - استنادًا إلى مفهوم الحوارية عند باختين - يوضح أن التناص "يدل على ما دعاه جيني (Jenny) بالتحويلات التي يمارسها "نص مركز" على ما يتشربه من خطابات متعددة"^(٢)، بحيث يقيم النص الثاني علاقات خاصة مع النص الأصلي (الأول)، يحصرها في ثلاثة أنماط:

١. علاقة تحقيق أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعدًا).
٢. علاقة تحويل (تحويل معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب بهما أبعد).
٣. علاقة خرق (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى وشكل قائمين أو محاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما أو يكشف عن فراغهما..)^(٣).

(١) قدم كاظم جهاد دراسته "أدونيس منتحلاً" في طبعة ثانية عن مكتبة مدبولي (١٩٩٣) معدلاً فيها من صيغة الطبعة الأولى بتقديمه لمفهوم التناص والتفريق بينه وبين الانتحال الذي يراه متمثلاً في شعر أدونيس، وكانت للطبعة الأولى قد صدرت عن دار أفريقيا الشرق غير متضمنة لهذا المفهوم، انظر: جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً دراسة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

(٢) جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٣، ص(٣٦).

(٣) المرجع السابق، ص(٣٨-٣٩).

وخلاصة هذه العلاقات تشير إلى أن عملية استحضار نص في نص آخر لا تتم بصورة مباشرة وساذجة، وإنما تمثل نوعاً من القراءة للنص الأصلي من خلال الحوار معه وما يجرى عليه من تحويل^(١)، بحيث يفترض ذلك "انبثاق شيئين بصورة متزامنة في ذهن القارئ: طبيعة النص الأصلي ونوعية العمل الذي يمارسه عليه النص الأصلي الجديد"^(٢)، وهذا ما يقتضي دراسة التناص "من وجهة نظر بلاغية أو أسلوبية لرؤية ما يطرأ على السياق التناصي"^(٣)، بحسب ما يرى كاظم جهاد، متبعاً منهجية الناقد جيني - في هذا المجال - في تركيزه على ستة أنماط أسلوبية للتناص هي: التشويش، والإضمامار أو القطع، والتضخيم أو التوسع، والمبالغة، والقلب أو العكس، وتغيير مستوى المعنى^(٤)، ولم تكن هذه النظريات مستهدفة لغاية تمثلها في قراءة شعر أدونيس، وإنما جاءت لتبرير أن ما ورد لسدى أدونيس من حضور نصوص عديدة في شعره وإنتاجه عامة هو من قبيل الانتحال لا التناص، وهو ما يجعل من النتيجة في الدراسة تحصيل حاصل ما دام كان قد صاغها في الطبعة الأولى دون توظيف للآراء التي قدمها عن التناص، فكاظم جهاد يقرر بوضوح أن التناص يكون "بابتلاع نص آخر وتذويبه وتحويله إلى شيء آخر وإلا لكان محاكاة ساذجة أو انتحالاً"^(٥)، وهو ما يراه متمثلاً في شعر أدونيس.

وفي الجانب التطبيقي يلجأ كاظم جهاد إلى أعمال غيره من النقاد الذين كشفوا عن النصوص المصادر لبعض نصوص أدونيس الشعرية مثل عادل عبد

(١) المرجع السابق، ص (٤٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٥٠).

(٣) المرجع السابق، ص (٥٣).

(٤) المرجع السابق، ص (٥٣-٥٧).

(٥) المرجع السابق، ص (٦٩).

الله والمنصف الوهابي وصلاح نيازي وعبد الواحد لؤلؤة. إلا أن ما هو لافت للانتباه أن كاظم جهاد استغل كشوفات هؤلاء النقاد لتأكيد موقفه من أدونيس وشعره، والذي لم يخل البتة - كما توحى لهجته - من التحامل على أدونيس شخصياً^(١)، فما قدمه عادل عبد الله يظهر بوضوح أنه كان يقصد الانتحال أو السرقة أو شيئاً قريباً من ذلك كما يوحى عنوان مقاله: "من كتب "تحولات العاشق" أدونيس أم النفري؟". فقد قام بعمل مقارنة بين مقاطع من نصوص النفري ومقاطع من نصوص أدونيس المتماثلة والمتشابهة. وعلى الرغم من أن ما قدمه كاظم جهاد في مقدمته عن التناص يتمثل في كثير من الأحيان في بعض المقاطع التي وقف عندها عادل عبد الله إلا أن كاظم جهاد يصر على رأيه في انتحال أدونيس، من ذلك مثلاً:

يقابل عادل عبد الله بين قول النفري في "موقف جاء وقتي": "وقال لي قد جاء وقتي وآن لي أن أكشف عن وجهي .. فإني سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم وأجمع بين الشمس والقمر وأدخل كل بيت، ويسلمون علي وأسلم عليهم وذلك بأن لي المشيئة وبإذني تقوم الساعة وأنا العزيز الحكيم"، وبين قول أدونيس في "تحولات العاشق":

"تجتمع حولي أيام السنة

أجعلها بيوتاً وأسرة وأدخل كل سرير وبيت

أجمع بين القمر والشمس

وتقوم ساعة الحب

أنغمس في نهر يخرج منك إلى أرضٍ ثانية

أسمع كلاماً

(١) المرجع السابق، ص (٨٤).

يصير جنائن وأحجاراً وأمواجاً أموجاً

وزهرًا سماوي الشوك^(١)

وبالنظر إلى ما ورد في النصين يظهر أن ما قام به أدونيس ليس انتحالاً أو ادعاءً لنص النفري فالدلالات الكلية مختلفة، وقد وظف نص النفري على نحو مباين تماماً، وتمت فيه عملية تحوير واضحة جعلت الرؤية الكلية مختلفة، فنص النفري يجسد موقف الصوفي تجاه الذات الإلهية، أما نص أدونيس — فعلى الرغم من انغماسه في النص الصوفي ونص النفري على وجه الخصوص ليس في هذا المقطع فحسب وإنما في كثير من تشكيلاته الأسلوبية لنص تحولات العاشق — فهو يوحى بحس جنسي من خلال تحويلات أجراها على نص النفري بقلب ترتيب الجمل؛ فقول النفري "أجمع بين الشمس والقمر وأدخل كل بيت" يحوله أدونيس ببراءة بلاغية إلى "أدخل كل سرير وبيت / أجمع بين القمر والشمس / وتقوم ساعة الحب"، ألا يشكل ذلك علاقة تناسية خاصة من مثل علاقة التحويل التي تحدث عنها كاظم جهاد في تقديمه للتناص^(٢).

هذه التحولات تنبئ — بشكل واضح — أن ما يقدمه أدونيس ليس انتحالاً، وأن نصه لا يكرر ما قاله النفري حتى يعد — حسب رأي عادل عبد الله الذي أقره كاظم جهاد — النفري كاتبه، ولو كان كاظم جهاد يسعى إلى توظيف مفهوم التناص في دراسته لشعر أدونيس لوجد في هذا النص نموذجاً مميزاً لتمثل الآراء النظرية التي قدمها عن التناص، فقد كان بالإمكان الكشف عن الوقائع البلاغية والأسلوبية التي تتجلى في النص الثاني، إضافة إلى أن النص كاملاً يقيم علاقات تناص مع مواقف النفري وكثير من الشعر الصوفي في

(١) المرجع السابق، ص (٨٠). وانظر: أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ١، ص (٥١٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٣٨).

مواضع عدة، وبعضها كان قد ميز بالشكل الطباعي عن طريق كتابته بخط صغير^(١)، وهذا ما لم يفعله أو يتنبه إليه كاظم جهاد. فقد أثر أن يصل إلى النتيجة التي أعدها سلفاً، وهي "غياب التناص لدى أدونيس"^(٢)، ويبدو موقفه متحيزاً ضد أدونيس على نحو واضح، فالنقد الغربي لا ينظر هذه النظرة المتشددة إلى مسألة التناص، إذ يعتبر "أن الأعمال الأدبية لا ترجع إلى العالم ولكن إلى كلمات أخرى من الأدب"^(٣)، وحتى بالنظر إلى مفهوم جيئي عن التناص - الذي اعتمده كاظم جهاد - فإنه يوسع من هذا المفهوم بما يشمل ما قدمه أدونيس، إذ يعرف التناص بأنه "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها ويحتفظ بريادة المعنى"^(٤).

لقد كان كثير من التحديدات النظرية التي قدمها كاظم جهاد تختص بطبيعة التعامل مع التناص في القراءة النقدية، فكما ينقل عن آريفيه (Arrive) إشارته إلى ضرورة دراسة التعديلات في التناص من وجهة نظر بلاغية أو أسلوبية لرؤية ما يطرأ على السياق التناصي^(٥) كان جديرًا به أن يقوم بالعمل ذاته، ثم يظهر مدى نجاح أدونيس في ذلك، إن سياق الكلام - هنا ليس سياق الدفاع عن أدونيس، ولكن الأمر يتعلق بعدم الاستفادة من الأطر النظرية المنقولة عن النقد الغربي في القراءة التطبيقية.

حقيقة إن هذا النموذج يمثل واحدًا من أبرز النماذج النقدية العربية في قراءة النص الشعري الحديث التي التفتت إلى مفهوم التناص، وقد ظهر مدى

(١) انظر النص في الأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس، مج ١، ص (٥٠٥-٥٤٠).

(٢) جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً، ص (٩٧).

(٣) Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٦).

(٤) نقلاً عن: أنجينو، مارك، التناصية، ص (٦٩).

(٥) جهاد، كاظم، أدونيس منتحلاً، ص (٥٣).

غياب التفعيل لمثل هذه المفاهيم النقدية في القراءات النصية، وقد كانت ميزته في فهمه للتناص على المستوى النظري غير أنه لم يوظف قرائياً، وهذا البعد المفتقد في دراسة كاظم جهاد ربما عثر عليه في دراسة علي جعفر العلاق، إذ ينطلق في توظيف التناص من بعد قرائي واضح يتعدى مجرد الفهم الآلي للتناص بالكشف عن النصوص المصادر، فيظهر - منذ البداية - أن التناص ينتمي إلى الذاكرة الشعرية التي يعدها بئراً طافحاً "بمخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية"^(١)، ويشير - أيضاً - إلى ما يقوم عليه التناص من امتصاص وتحويل بحسب ما جاءت به كريستيفا. والأبرز من ذلك أن العلاق يشير إلى أن التناص لا يقوم على النصوص الأخرى فحسب، وإنما يتعداها إلى مظاهر غير نصية، "فقد يكون التناص إيماءة مباشرة أو قائمة إلى عمل كامل أو مجتزأ، وقد يكون، كذلك، تلميحاً إلى شخصية أو مكان أو حادثة"^(٢)، على الرغم من أن التصورات القائمة حول التناص في الدراسات الغربية لا ترى مكاناً لحقيقة خارج اللغة^(٣)، حيث يصبح العالم نفسه نصاً^(٤)، ويصبح التناص "هو جسد النصوص، المقولات النصية أو القطع شبه النصية للاجتماعية (sociolect)"^(٥)، ويعطي العلاق للتناص أهمية؛ فهو يتناول مقاطع من شعر الشاعر العراقي حميد سعد، ويسرى "أن التراث أقرب المداخل المفضية إلى عالمه الشعري: تكويناته التعبيرية من جهة وجيشان الروح من جهة أخرى"^(٦)، وهو ما يشير إلى عدم

(١) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص(١٣١).

(٢) المرجع السابق، ص(١٣٢).

(٣) Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٧).

(٤) المرجع السابق، ص(٤٥).

(٥) المرجع السابق، ص(١٧).

(٦) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي، ص(١٣٢).

الستقوقع داخل المفهوم الضيق للتناص بالكشف عن النصوص المصادر ، بل إن ذلك يوسع من مجال التناص بحيث يغدو التراث الشعري بمجمله مجالاً للتناص.

فدراسته لشعر حميد سعد تتعدى مجرد الإشارة إلى النصوص المصادر ليتحدث عما يدعوه "تكنيك الإشارة أو التلميح (Allusion)"^(١)، كما في قراءته لنص "صيغة مقترحة للملحمة الغجرية"، حيث يظهر أهمية التناص في تكثيف البناء التعبيري، وفي قدرته على تحريك مخيلة القارئ^(٢)، وهو ما يشير إلى أن العلاق يتعامل مع التناص من منطلق فهمه لعلاقة الشعر بالتلقي، ولذلك يحاول أن يكشف في المقاطع التي يقرأها من النص عن دور التناص في تحريك ذاكرة المستلقي، ويلفت الانتباه إلى علاقات أخرى في نصوص حميد سعد مع التراث من خلال اللغة^(٣) والقافية^(٤) التي تكشف عن صلة واضحة بين نصوصه والتراث الشعري، وتشير إلى حضور "أرواح الأسلاف في قصائدهم الناضجة حضوراً يمنح العمل نكهة وفاعلية"^(٥).

ويبقى أن هذه الدراسة جاءت محدودة في توظيفها للتناص من خلال محدودية النصوص الشعرية المقروءة، وعدم شمولية فهم التناص على نحو كاف، وإن برز فيها نظرة مهمة تكمن في توظيف مفهوم التناص في ظل تصور منهجي لعلاقة الشعر بالتلقي.

وترتكز دراسات أخرى على مفهوم التناص ضمن قراءاتها النقدية للشعر العربي الحديث كما في دراسة رمضان الصباغ "في نقد الشعر العربي المعاصر

(١) المرجع السابق، ص (١٣٢).

(٢) المرجع السابق، ص (١٣٣).

(٣) المرجع السابق، ص (١٣٧).

(٤) المرجع السابق، ص (١٤٣).

(٥) المرجع السابق، ص (١٤٦).

دراسة جمالية". غير أن هذه الدراسة تتعامل مع التناص على أساس أنه ينحصر في الكشف عن النصوص المصادر وحسب، بحيث يتم الإشارة إليها دون أن توضح الأبعاد الدلالية المتمخضة عن ذلك أو الوقائع الأسلوبية التي يحدثها النص الجديد في النص المستحضر، فعندما توقف عند مطلع "أنشودة المطر"^(١) أشار إلى علاقتها بمطلع "الأرض اليباب" (The Waste Land) لإليوت (Eliot) دون أن يوضح كيف كان ذلك أو الأثر الدلالي للتناص، أو الإشارة إلى التحويلات الأسلوبية التي مارسها السياب على نص إليوت، ثم إنه أشار إلى أن مطلع "أنشودة المطر" يستحضر أسطورة عشتار، ولا يوضح ذلك أيضاً، فقد كان هم الناقد منحصرًا في توضيح مقولة أن التناص يكون في استدعاء الأساطير^(٢) والنصوص الأخرى.

إن الإشكالية في الدراسات النقدية العربية التي تبنت مفهوم "التناص" في مقارباتها النقدية تكمن في أنها تجهل الآلية التي يمكن اتباعها في القراءة على هذا الأساس، فهي - من جهة - لم تنظر إلى التناص حسب موقعه الصحيح في اتجاهات القراءة وبشكل خاص التفكيكية، ومن جهة أخرى لم تعين سوى المفهوم العام البسيط عن التناص، وبالتالي انحصرت القراءة في الكشف عن النصوص المصادر.

(١) الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار اللوقاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط ١، ١٩٩٨، ص (٣٩٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٤٠٩).

التفكيكية (Deconstruction)

لا يمكن الحديث عن التفكيكية بوصفها منهجاً قرائياً محدداً يتمثل ضمن مجموعة من الإجراءات^(١)، فقد عدت "منهجاً في مقارنة الأفكار أو أسلوباً في التفلسف"^(٢)، وتحديدًا بالمقاربة يبعدها عن أية محاولة لتقنينها. وهذا ما يمنح الكتابة عندها صعوبة خاصة، إذ لا يمكن اختزالها ضمن مجموعة من المبادئ والإجراءات المنهجية التي يمكن تفصيلها واتباعها لتقدم قراءة تفكيكية، إلا أنه مما لا شك فيه أن ثمة فرضيات معينة تستند إليها التفكيكية بوصفها اتجاهًا في القراءة، وتختزل هذه الفرضيات - غالبًا - بمفاهيم راجت بين المنظرين للتفكيكية، مثل: الاختلاف (Defferance) والمركزية العقلية (Logo Cintreism)، وهي ترتبط - بشكل مباشر - بممارسات دريدا، فيما يمكن الحديث بطريقة مغايرة عن التفكيكية كممارسة قرائية للأعمال الأدبية لدى نقاد جامعة ييل (Yale) الأمريكية.

لقد ظهرت التفكيكية - أولاً - في بيئة الفلسفة وليس النقد الأدبي^(٣) مع دريدا بشكل خاص، الأمر الذي يشير إلى ارتباطها بأبعاد فلسفية ترجع إلى الفلسفات العدمية التي تنسب إلى نيتشة وهيدجر بشكل خاص، وهي الفلسفات التي ارتبطت بها حركة الحداثة الغربية، حيث تقوم على مساءلة كل ما هو معطى بالثقافة ومسلم به، ووضعه موضع شك من خلال المقولة التي

(١) يقول جاك دريدا في لقاء أجراه معه عبد العزيز بن عرفة: "إن منحاى لا يبتغي التحول إلى منهجية، أي إرث معرفي يمكن الرجوع إليه وتداوله"، ابن عرفة، عبد العزيز، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٣، ص (٢٨).

(٢) سلفرمان، ج. هيو، نصيات بين الهرميوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٢، ص (٩٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٩٥).

قدمها نيتشة عن "إرادة القوة" التي تبرز القوة، وتؤدي إلى قلب لكل القيم^(١)، وهو ما جسده بعده الفلاسفة العظام "أمثلة للانحطاط"^(٢).

وتقوم الفلسفة العدمية على فكرة انحلال القيمة وسقوط القيم العليا بما في ذلك كل ما صيغ على مدى التاريخ حول الألوهية^(٣)، الأمر الذي قاد إلى الحديث عن الوضع الذي يتدحرج فيه الإنسان خارج المركز المحيط نحو المجهول^(٤)، أي أنها تتموضع في عملية الهدم والتقويض لكل ما هو موجود. وقد استفادت التفكيكية من هذه الطروحات، لكنها لم تكن آيا منها على الإطلاق، لأن التفكيكية لا تهدف إلى الهدم ولا إلى البناء، إذ تؤكد الدراسات أن التفكيكية "ليست هي التقويض ولا البناء. إنها ليست هجوماً على أنظمة متأسسة ومكتوبة ومكرسة، ولا بناء لمثل هذه الأنظمة، ...، وبهذا الصدد تكون التفكيكية أكثر شبهاً بالفلسفة التحليلية من حيث أنها تستكشف حدود المعرفة العلمية من دون أن تقترح بنفسها تقديم استبدال المخطط الميتافيزيقي"^(٥)، ولذلك فإن الصيغة التي تقدم بها التفكيكية - عادة - هي بوصفها أنها ممارسة أو استراتيجية، هذه الاستراتيجية تموضع نفسها في التقابلات الثنائية لتبحث عن النقاط البينية التي تشوش هذا التقابل، وتخلخل هذا النظام، وهي تعمل ضمن ما يدعو دريداً بـ "ما لا يمكن حسمه" (indecidable)، ويصفه بأنه "وحدة من الصور الزائفة، وخاصية لفظية 'كاذبة' (اسمية أو دلالية) لم تعد متضمنة في التقابل (الثنائي) الفلسفي، ولكنها، على أية

(١) نيتشة، أفول الأصنام، ص (٥).

(٢) المرجع السابق، ص (١٨).

(٣) فاتيمو، جيانى، نهاية الحدث، ص (٢٤) و (٢٦).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٣).

(٥) سلفرمان، ج. هيو، نصيات، ص (١٠٤).

حال، تسكن التقابل الفلسفي، وتقاومه، وتشوشه، من دون أن تشكل حدًا ثالثًا أبدًا، ومن دون أن تدع مجالاً لحل ما كالحل الذي يقدمه الديالكتيك التأملّي" (١).

ومن خلال "ما لا يمكن حسمه" ينقش المرء كتابته الخاصة، ما دام أن "ما لا يمكن حسمه" لا يهدف إلى الوصول إلى حل أو حدٍ ثالثٍ فهو يقي — دائماً — على خاصية الإرجاء في الكتابة، "ويؤخر أي تحديد وأي تأطير وأية تنمة لنظام العلموية نفسه" (٢).

إن ما تفضي إليه طروحات التفكيكية يشير إلى انتمائها إلى الخلخلة والتشويش والتشبيث بما هو غير مستقر وقييني وثابت، وهذا ما تظهره آراء دريدا عن القراءة، فما يريد من القراءة ألا تكون قراءة شكلانية محايثة للنص، إذ يظل شيء ما ناقصاً (٣)، وإنما يجب التوضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات لها من الداخل، وطرح أسئلة تظهر عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها الجواني (٤)، فليس هناك نص متجانس، هناك في كل نص ... قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص، هناك دائماً إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يفكك نفسه.

ويؤكد دريدا ذلك بقوله: "ما يهمني في القراءة التي أحاول إقامتها ليس السند من الخارج، وإنما الاستقرار أو التوضع في البنية غير المتجانسة للنص،

(١) المرجع السابق، ص (١٠٦-١٠٧).

(٢) المرجع السابق، ص (١٠٨).

(٣) دريدا، جاك، الكتابة و الاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال ميناصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٨، ص (٥١).

(٤) المرجع السابق، ص (٤٧).

والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية يقرأ من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه^(١).

ومفهوم القراءة لدى دريدا مرتبط بقدرة اللغة وسلطانها في التمكن من أن تقول أكثر مما يقصد منها مستخدمها؛ لأن كل دال فيها لا يمكن أن يصل إلى مدلول نهائي أو ما يدعى بـ "المدلول الفائت"

(The transcendental signified)^(٢)، ولذلك فالخطاب "هو سلسلة غير منتهية من الدوال"^(٣)، وبالتالي ستكون أية كتابة هي مجال مفتوح للقراءة؛ لأنها لا يمكن أن تصل إلى شيء نهائي أو حاسم.

إن هذه التصورات تقود إلى نتيجة مهمة في سياق الحديث عن تلقي الاتجاهات النقدية الحديثة في النقد العربي، مفادها أن التفكيكية "سلسلة كاملة من الممارسات، فمحاكاة أسلوب دريدا - باستخدام اللعبة اللسانية، والفهم المزدوج، إلخ، لا تكون، بحد ذاتها، ممارسة تفكيكية"^(٤)، فالتفكيكية ليست كأي اتجاه آخر في القراءة يهدف في النهاية إلى تقديم قراءة نقدية لعمل ما، فهي ممارسة قرائية تنتج كتابة قابلة للقراءة وهكذا عبر سلسلة لا متناهية. غير أن صعوبتها قد لا تحول دون تسرب بعض تصوراتها إلى النقد العربي.

ولعل فيما قدمه نقاد جامعة ييل ما يمكن من الوصول إلى صيغة نظرية وإجرائية للتفكيكية قابلة للتطبيق ضمن حدود معينة، فقد فتحت محاضرة دريدا التي ألقاها في جامعة جون هوبكنز الأمريكية أفقاً جديداً للنقد الأمريكي، فوجدت التفكيكية إقبالاً واسعاً من بعض النقاد الأمريكيين - على اعتبار أنها

(١) المرجع السابق، ص (٤٩).

(٢) Tallis, Raymond, Not Saussure, (٩٠).

(٣) المرجع السابق، ص (٨٩).

(٤) سلفرمان، ج. هيو، نصيات، ص (١٠٠-١٠١).

ظهرت أولاً في ثورة نقدية أمريكية إثر إلقاء هذه المحاضرة^(١)، وقد عرف هؤلاء النقاد بنقاد جامعة ييل، ولعل من أشهرهم بول دي مان (Poul De Man) الذي استفاد — على نحو كبير — من تفكيكية دريدا، وقد قدم مفهوماً للقراءة في كتابه الشهير "العمى والبصيرة" معتمداً في إقرار هذا المفهوم — لدى تناوله نصوصاً نقدية — على فكرته "أن العمى هو المعادل الضروري للطبيعة البلاغية للغة الأدب"^(٢)، وعن طريق لحظات العمى هذه في نصوص النقاد أقام قراءاته وتفكيكه لنصوصهم، إذ إن "أعظم لحظات العمى التي يمر بها النقاد بصدد افتراضاتهم النقدية هي أيضاً اللحظات التي يحققون بها أعظم بصائرهم"^(٣)، مما يعني — في المحصلة النهائية — أن هذه النصوص تتضمن دلالات غير تلك التي قصدها مؤلفوها، وهذه الدلالات لن يكشف عنها إلا بفعل القراءة التي تستند إلى لحظات العمى تلك، و ما تحاوله القراءة النقدية للنقاد هو أن تفكك العمى في نصوصهم^(٤).

فالقارئ يستطيع أن يقول أكثر مما استطاع المؤلف، لكن ذلك يستند إلى الناحية البلاغية للنص النقدي، وعلى هذا الأساس تصبح القراءة محايدة للنص إلى أبعد حد؛ تبحث عن لحظات العمى فيه التي تفككه وتقدمه مرة أخرى.

لقد تابع ج. هيلس ميلر (J. Hillis Mille) هذه العملية في القراءة من خلال مواجهة النص بالسؤال الذي سيحل الخيط الجامع له، أو البحث عن الحجر القلق الذي سيهدم البناء كله^(٥)، وهذا مرتبط باللغة القادرة على أن

(١) Newton, K. M, Interpreting the text, (٧٦).

(٢) دي مان، بول، العمى والبصيرة، ص(٢١٨).

(٣) المرجع السابق، ص(١٧٩).

(٤) المرجع السابق، ص(٢١٨).

(٥) Newton, K. M, Interpreting the text, (٨٤).

تقول أكثر مما يقصد منها مستخدمها (وهو ما دعاه دي مان بلحظات العمى)، وهي فكرة دريدا ذاتها التي طرحها سابقاً، وهذا جعل تركيزه منصباً لا على "ما هو المعنى؟" ولكن "كيف يظهر المعنى من مقابلة القارئ مع هذه الكلمات في الصفحة فقط؟" ^(١).

وفي رده على من أسأوا فهم التفكيكية يطرح ميلر مفهوم "أخلاق القراءة" (The Ethics of Reading)، وقد كان هؤلاء يرون أن التفكيكية تجعل القارئ حراً في أن يجعل النص يعني أي شيء يرتئي أن يعنيه ^(٢)، وهو ما يعتبره عملاً لا أخلاقياً.

وما يراه جوهرياً في التفكيكية هو الاستجابة للغة الأدب ذاتها، واحترام النص فوق كل شيء؛ هذا الاحترام للنص في فعل القراءة هو ما يقود ميلر إلى القول بالقراءة التي تقرأ نفسها، أو القراءة التي تقوم بالقراءة، وأن التفكيكية ليست أكثر أو أقل من قراءة جيدة لذاتها ^(٣).

وعلى هذا الأساس فقد اتخذ أمثله من مؤلفين يقرؤون أعمالهم كما يدعي، وهذا متفق مع الفكر التفكيكي في جعل النصوص تفكك نفسها بنفسها. وهذا الفهم يجعل القراءة مفهوماً مرتبطاً بالنص بدرجة أساسية دون اعتبار لدور القارئ كذات لها وجودها الواعي والمستقل، وهو ما سيكون هدفاً لانتقاد التفكيكية كما سيأتي؛ فدريدا بحث عن البنية غير المتجانسة في النص من أجل قراءته، ودي مان بحث عن العمى في النص ذاته، واستند ميلر إلى مقولة "الحجر القلق" في النص لجعله يفكك نفسه، وفي كل هذه الآراء لا

^(١) المرجع السابق، ص (٨٤).

^(٢) ميلر، حي هيليس، أخلاقيات القراءة، ترجمة سهيل نجم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص (٢٠).

^(٣) المرجع السابق، ص (٢٢، ٢١).

يوجد أي امتزاج لكيثونة القارئ المستقلة والواعية بالنص، فبدت القراءة تأسيساً على ذلك فعالسية نصية أخذت شرعيتها من فرضية الفكر التفكيكي ...

الأمر مختلف تماماً في فهم القراءة لدى كل من جيوفري هارتمان (Geoffrey Hartman) وهارولد بلوم (Harold Bloom)، إذ تظهر — لدهما — تفكيكية متصلة من التفكيك، فيدعي بلوم أن لا علاقة له بالتفكيكية^(١)، ويرى هارتمان أن أهمية عمل دريدا في أنه يهدم أي اختلاف أساسي بين النصوص الأدبية والنقدية، حيث إننا أنفسنا النص، ويرى أنه ليس هناك تناقض بين الكاتب الخلاق (Dichter) والناقد المفكر (Deuker)، وأن على الكتابة النقدية أن تصبح كالآدب توظف الحيل المجازية والبلاغية نفسها للنصوص الأدبية، إذ النقد الأدبي لا يؤدي خدمة ثانوية للآدب^(٢).

واستناداً إلى ذلك يصبح مفهوم القراءة لدى بلوم أكثر تطرفاً، بحيث يحل الناقد مكان الكاتب، وتعدم الفروق بين عمليهما، وهو يرى أن القصائد لا شيء سوى كلمات ترجع إلى كلمات أخرى، وهذه الكلمات ترجع إلى كلمات أخرى وهكذا...، وهذا ما يجعل النص الشعري — حسبما يرى — ساحة معركة نفسية، فيها يحارب الشاعر القوي لتحرير خياله من أثر أسلافه، والناقد القوي يشبه الشاعر في ذلك، فليس هناك نصوص ولكن علاقات بين نصوص، هذه العلاقات تعتمد على فعل نقدي؛ سوء قراءة أو سوء فهم^(٣)، ولذلك فالقراءة لديه هي "خطأ كتابة كما هي الكتابة خطأ قراءة".

(١) زيماء بيير ف.، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م، ص(١٤٨).

(٢) (٨٨). Newton, K. M, Interpreting the text,

(٣) المرجع السابق، ص(٨٩).

فالنقد لدى بلوم هو سوء فهم، أو سوءقراءة خلاق (creative misreading)^(١)، ولذلك فهو مثل هارتمان لا يقبل بالنقد الأدبي أن يكون نوعاً من صناعة الخدمة، إنه إنتاج كما هو الأدب^(٢)، وبالتالي فنقده سيقراً كما تقرأ أي قصيدة، وكل شعر يصبح — بالضرورة — نقداً منظوماً (verse – criticism)، كما أن كل نقد يصبح شعراً منشوراً (prose – poetry)^(٣).

إن هذا المفهوم للقراءة الذي يقوم على اعتبارات نصية، أو اللغة النصية، قد وجه له الانتقاد من قبل بعض النقاد في مرحلة ما بعد البنيوية، وقد ارتبط هذا النقد بمجلة تدعى (Boundary)، ومن أشهر النقاد فيها وليام سبانوز (William Spanos) محرر المجلة، وجوزف ريدل (Joseph Riddel)؛ وهو الناقد التفكيكي خارج جماعة ييل (Yale)، وقد أكد هؤلاء النقاد التزامهم بما أسموه "تأويلية ما بعد حديثة" (Post Modern Hermeneutics)، محاولين بذلك الربط بين فلسفة هيدجر (Heidegger) وتفكيكية دريدا.

لقد وجهوا نقدهم للتفكيكيين — في هذه المجلة — من حيث أنهم يرجعون الأمر إلى النص ونظامه لا إلى التأويل الناتج عن القارئ، فاهتمامهم ينحصر بـ "كيف تعني النصوص؟" أكثر منه بـ "ماذا تعني؟"، ومثل هذا النقد يجب أن لا يعرف بالتأويلية ولا بالشعرية مع أنه أقرب إلى الأخيرة، فهو فحص لأساس اللغة في هذا أو ذاك النص^(٤).

لقد اهتم سبانوز — بشكل خاص — بمفهوم هيدجر عن الـ *Dasein*؛ أو الوجود في العالم على أساس زمني ومكاني "الآن وهنا"، وهذا

(١) المرجع السابق، ص (٨٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٩٠).

(٣) المرجع السابق، ص (٨٩).

(٤) المرجع السابق، ص (٩٥).

حول التركيز من النص إلى القارئ، الذي يعيد اكتشاف النص، ويتلخص ذلك بـ"دع كون النص يكون .. دعه يقول كيف يقف مع الكون"^(١)، وهذا يعني أن الأمر حوارى بين القارئ والنص.

و قد ناقش سبانوز واحداً من أهم مبادئ التفكيكية وهو انعدام المركزية العقلية في النص، فهو يرى أن الأدب من اليونان إلى مرحلة الحداثة قد حكم بهذه المركزية، وأن أدب ما بعد الحداثة هو الذي نجح في إبعادها^(٢).

ونصوص ما بعد الحداثة هي التي تقوض المركزية العقلية عند القارئ، وتؤدي إلى عدم استقرارها، فتشجع القارئ — من خلال فعل القراءة على الدخول في علاقة حوارية مع النص ليحرب سيطرته الزمانية للوجود في العالم^(٣) على هذا النص.

وقد حاول جوزف ريدل حمل هيدجر ودريدا بالتساوي، فاقترح أنه يجب على النقد الأدبي أن يحاول جمع "اللعب الحر" لدريدا مع الاهتمام الهيدجري بالوجود، ويرى أنه يجب على ما بعد البنيوية بصفتها شكلاً من النقد الأدبي ألا تكون منفصلة عن نقد ثقافي أكثر عمومية^(٤)، وخلاصة ما يرمى إليه ناقدو التفكيكية هو تأكيد وجود النص كحدث في حياة القارئ لا كلعبة دوال بشكل مستقل وحيادي عنه، ومفهوم القراءة المترتب على هذا التوجه يبدو كحدث أنطولوجي يتم خلاله التفاعل والحوار بين القارئ والنص.

لا شك أن الحديث عن تلقي التفكيكية في النقد العربي يستوجب الكثير من الحذر والتدقيق، فليس من السهولة بمكان اكتشاف ذلك، إذ تتباين أوجه

(١) المرجع السابق، ص(٩٦).

(٢) المرجع السابق، ص(٩٥-٩٦).

(٣) المرجع السابق، ص(٩٧).

(٤) المرجع السابق، ص(٩٨).

هذا التلقي من التصريح المباشر بتبني التفكيكية منهجاً نقدياً، ولعل أول من قام بذلك - على نحو مباشر - عبد الله الغدامي في دراسته لشعر حمزة شحاتة، وقد افتقرت محاولته للدقة في نقل التصورات النقدية، كما اقتصر "على القدر المقبول منها في الوسط الثقافي العربي المحافظ"^(١)، كما ظهرت جهود مماثلة من حيث جرأتها في تبني التفكيكية كما في قراءة بسام قطوس لقصيدة "تنويع الجساع" للجواهري دون وعي بقضاياها، إلا أن ذلك لا يعني أن النقاد العرب جميعهم قد تعاملوا مع التفكيكية بهذه البساطة، بحيث يتم التعامل معها كما لو أنها منهجية عادية، إذ تضرع بعض القراءات التي قدمها كمال أبو ديب وبشير القمري نزوعاً واضحاً لتمثل الممارسة التفكيكية في نقد الشعر العربي الحديث دون أن تقدم الآراء التفكيكية على نحو مباشر، وسيتم تالياً مناقشة هذه القراءات على نحو مفصل، لكن ما هو مثير - أيضاً - أن الفكر التفكيكي قد ظهر منذ فترة مبكرة من خلال تقديم فكر الحداثة، إذ يعتبر أدونيس "المنظر الأول لحركة الحداثة العربية، وبالتالي المبشر الأول للاتجاه التفكيكي في النقد العربي الحديث"^(٢)، وقد خاض بعض النقاد العرب أمثال خالدة سعيد وبعني العيد وكمال أبي ديب في قضايا التفكيكية تحت اسم الحداثة^(٣)، إلا أنه مما لا شك فيه أن آراء هؤلاء النقاد لم تخرج عن أطرها النظرية في الغالب.

فعلى الرغم من وقوف أبي ديب عند بعض النصوص الشعرية الحديثة في دراسته "الحداثة، السلطة، النص"، إلا أن هذه الوقفة لم تكن قرائية، وإنما بدا من الواضح أنها محاولة لتجسيد فكرة الحداثة التي هي صدى للتصورات

(١) الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، ص (٢٠٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٠٩).

(٣) المرجع السابق، ص (٢١٢).

التفكيكية، وهذا ما يظهره قوله: "لقد جسدت الحداثة في حركتها انهيار المركز، انهيار الإجماع"^(١)، ويمثل على فكرته من خلال الإشارة إلى بعض النصوص الحديثة مثل: "أنشودة المطر" للسياب و"سوق القرية" للبياتي و"إسماعيل" لأدونيس، وقد أشار فيما يخص النص الأخير الذي حظي بأطول وقفة إلى أنه لن يدرس النص وأنه سيتعامل مع مقاطع منه^(٢)، وذلك يشير إلى أن دراسة الغذامي تعد الأولى من حيث محاولة تقديم التفكيكية بالقدر الذي تسمح به بيئة ثقافية محافظة في قراءة النص الشعري العربي الحديث.

لقد تدرج الغذامي في عرضه للنظرية الأدبية المعاصرة من آراء الشكلايين الروس عن الشعرية (أو ما دعاه الشاعرية) ثم جوانب من الأسلوبية والنقد الجديد (New Criticism) والبنوية إلى أن انتهى إلى التفكيكية (أو ما دعاه التشريحية)، وهذا يعطي عمله ميزة لفت الانتباه إلى تطور هذه التصورات النقدية في الساحة النقدية الغربية، حيث لم يكن النقاد العرب على صلة وثيقة بها، وكان غرضه من ذلك كما قال: "استخراج منهج لي لدراسة شاعري الخاص"^(٣)، ولا يشكل أي من هذه الاتجاهات منطلقه الأساسي إلى أن يصل إلى "التشريحية"، فيعلن عن تبنيه لها منهجاً نقدياً يركز فيه على مفهومي:

الأول: الأثر و"هو التشكيل الناتج عن (الكتابة)، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثاً ثانوياً يأتي بعد (النطق) وليس له من وظيفة إلا أن يدل على

(١) أبو ديب، كمال، "الحداثة، السلطة، النص"، ص (٣٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٥٨).

(٣) الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م، ص (٣١).

المنطق ويحيل إليه"^(١)، والأثر - بهذا الفهم - يأتي "بعد النص ومن خلاله ومن قبله"^(٢) كما يقول الغدامي.

الثاني: نظرية التكرارية، وهي "فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة. فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد، وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص، وما التكرارية إلا حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسم أقدامها في الصحراء تلقائيًا"^(٣)، ويصبح هدف النقد البحث عن الأثر.

وتكمن المشكلة فيما يقدمه الغدامي - على الصعيد النظري - في خلطه بين الآراء البنيوية وما بعدها كما في نظريته إلى مفهوم النص، حيث يعده كما ورد لدى "النقد الجديد" والبنيوية وما بعدها كما لو أنه مفهوم واحد، فهو يعده "صدي لنصوص آخر"^(٤)، ويستند كذلك في تقديمه لهذا المفهوم إلى ما قدمه بارت بشأن التفريق بين العمل الأدبي والنص^(٥)، مع أن ما قدمه بارت في هذه التفرقة ينتمي إلى ما بعد البنيوية، ولم يكن - في حقيقته - سوى رد على مفهوم النص (أو العمل الأدبي) لدى البنيوية، وهذا يكشف عن عدم تبين

(١) المرجع السابق، ص (٥٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٥٤).

(٣) المرجع السابق، ص (٥٦).

(٤) المرجع السابق، ص (٦٢).

(٥) المرجع السابق، ص (٦٢).

الغذامي "الفروق الدقيقة بين الاتجاهات النقدية المتعارضة"^(١)، ولعل هذا المزج يرجع - أساساً - إلى طبيعة المرحلة التي تم خلالها تلقي النقاد العرب لاتجاهات النظرية الأدبية الغربية، فالغذامي يختزل في هذه الدراسة تاريخاً طويلاً للنقد الغربي، وهو ما أدى إلى مزج آراء عديدة تنتمي إلى اتجاهات متعددة وربما متباينة، ثم جمعها في بوتقة واحدة.

يتحدث الغذامي عن أسس القراءة التي يسعى إلى إقامتها قبل أن يصل إلى التطبيق فيحصرها فيما يلي:

١. إعطاء سلطة للقراءة والقارئ على النص^(٢).
٢. المعرفة التامة بالسياق - حتى لا نقع في فوضى القراءة كما يقول - كشرط أساسي للقراءة، وما يقصده بالسياق هو السياق الأدبي المرتبط بالأجناس الأدبية^(٣)، وهو أمر غريب للغاية أن يعتقد ناقد يتبنى طروحات التفكيكية التي لا تقيم اعتباراً لتقسيم الأدب إلى أجناس مستمايزة وتضمها تحت مفهوم "الكتابة" مثل هذا الاعتقاد. كما يظهر مدى الحيلة من فوضى القراءة وهي مسألة لا تحتملها التفكيكية.
٣. القراءة ليس تلقياً آلياً، والقارئ "ليس مجرد متلقٍ ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي"^(٤)، وهذه الإشارة توحى بالكثير من معطيات "نظرية التلقي". وتحدث الغذامي عن أفق القارئ وامتزاجه بأفق النص

(١) الشرع، علي، "منهجية الغذامي وتصوراته النقدية ملاحظات على كتابه "الخطيئة والتكفير"، الأعلام، كانون الثاني ١٩٨٩، ع ١، ص (٥٠).

(٢) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص (٧٥).

(٣) المرجع السابق، ص (٧٨).

(٤) المرجع السابق، ص (٧٩).

الذي ضمن عنوان جزئية لديه^(١)، ومع ذلك فإن الغدامي يبدو متعلقاً بالمظاهر العامة لا الأصول المرجعية والمفاهيم الإجرائية العملية مثل "أفق القارئ" و"الفراغ في النص أو البياض" التي عبر عنها بالعناصر الغائبة^(٢).

٤. القراءة فعالية أدبية وليست مجرد مظهر ثقافي، تقوم على إحضار عناصر الغياب إلى النص، التي هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ النص^(٣).
توضح هذه النقاط نظرة الغدامي للقراءة والنص، إذ لكل كلمة في النص تاريخ يتم استحضاره على درجات متفاوتة في القراءة، ومستقبل هذا التاريخ يأتي من قدرة الإشارة على الإيجاء، فتتوارد إلى مخيلة القارئ آلاف الأصدا، وبهذا فإن آلاف القصائد - كما يقول الغدامي - تشترك بمد القارئ بوسائل التفسير لإشارات قصيدة ما^(٤).

وهذا ما فعله الغدامي في تناوله لشعر حمزة شحاتة؛ فالمبدأ هو "تفسير الشعر بالشعر" من خلال سياقين: الأول عام "هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي"، والآخر خاص "هو مجموعة إنتاج كاتبها"^(٥)، ويبدأ الغدامي ممارسة القراءة على شعر حمزة شحاتة بإقرار عدد من المنطلقات منها:

١- أن اللغة هي "الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك، وتشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية، وبذا تصبح دراسة الأدب فعالية

(١) المرجع السابق، ص (٧٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٨١).

(٣) المرجع السابق، ص (٨٤).

(٤) المرجع السابق، ص (٨٤).

(٥) المرجع السابق، ص (٨٤).

فلسفية مثلما هي تجربة جمالية"^(١)، وهذا ما يسعى إليه في قراءته
لشعر حمزة شحاتة.

٢- تسبني التفكيكية منهجاً، ويحدده - بعد ذلك - بدقة مميزاً بين
منهجيه وبين ما قدمه دريدا، فهو لا يريد "نقض منطق العمل
المدرّس من خلال نصوصه"^(٢)، وإنما يشير إلى أنه يفضل طريقة
بارت في القراءة التي تقوم على اتجاهين:

١. التشريحية تفكيك مرحلي لأجزاء النص ومن ثم بناء النص من
جديد.

٢. أن تصبح التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص^(٣).

ويحاول الغدامي أن يلتزم بمنطلقاته النظرية، فيحد النص بأنه "بنية شمولية
لسبني داخلية: من الحرف إلى الجملة إلى السياق إلى النص ثم إلى النصوص
الأخر"^(٤)، ولذلك يرى أن التحليل التشريحي للنص "لا بد أن يكسر النص إلى
وحدات صغرى ويميزها ليقم الصلة بينها وبين مداخلاتها"^(٥)، وهذا يعني تقسيم
النص إلى شرائح أو محاور يطلق عليها الغدامي مفهوم "الجملة" التي
تعني - لديه - "أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي
المدرّس"^(٦)، ويشبهاها بـ "الصوتيم" في الألسنية، إذ لا يمكن كسرها إلى ما هو
أصغر منها، وهي وحدة تبنيتها عناصرها، ويقوم عمله التشريحي على تمييز

(١) المرجع السابق، ص (٨٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٨٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٨٧).

(٤) المرجع السابق، ص (٩٠).

(٥) المرجع السابق، ص (٩١).

(٦) المرجع السابق، ص (٩١).

الجملة عما سواها لأنها مختلفة، ولأن وجودها ينشأ من العلاقة بينها وبين ما سواها^(١)، وبذلك فإن قراءته - كما يصفها - تقوم بحركة مزدوجة "تبدأ من النص لتفككه إلى (جمل). ويتم تمييز هذه الجمل وتصنيفها حسب مستواها الفني، ثم تقوم بإدراج كل مجموعة من هذه الجمل مع مماثلاتها في النصوص الأخرى لنفس الكاتب ... ومن هذا التمييز والدمج للجمل نستخرج من الأعمال الكاملة نصوصاً جديدة قمنا نحن بترتيبها"^(٢)، وهذا الوصف يوضح مدى البساطة والآلية في فهم التفكيكية على أنها مجموعة من الإجراءات التي يمكن تتبعها خطوة خطوة للحصول على قراءة تفكيكية.

إن متابعة جهد الغدامي - فيما يخص القراءة التطبيقية - يظهر بعده في كثير من جوانب عمله عن التفكيكية بصفتها ممارسة قرائية، فقد حصر اهتمامه في فكرة النموذج الأعلى (Archetype)، وقد كرر هذه المقولة مرات عديدة^(٣)، كما أن هناك حضوراً واضحاً لفكرة اللاشعور الجمعي التي قدمها يونغ، وقد ربط ما بين النموذج الأعلى وبين نموذج الخطيئة والتكفير الذي يرى أنه يقوم على ثنائيات مثل: آدم/الرجل - حواء/المرأة "وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة" على حد تعبيره^(٤)، وهي العلاقة التي يحكمها مركزية محورية خطيرة تظهر في "الخوف منها والإغراء" هذه المحورية هي صورة لـ "التفاحة". ويتمثل النموذج بعدد من الثنائيات المتقابلة: آدم - حواء، الفردوس - الأرض، وهو ما يعده النموذج الأعلى الذي تتحرك نصوص شحاتة لتشكيله^(٥).

(١) المرجع السابق، ص (٩٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٩٣).

(٣) المرجع السابق، الصفحات: (١٠٩) و (١١٠) و (١١٣) و (١٣٦).

(٤) المرجع السابق، ص (١١٢).

(٥) المرجع السابق، ص (١١٣).

واهتمام بمسألة الثنائيات ووجود مركزية محورية تحكمها يعد إقراراً بوجود نظام ما تسعى القراءة لتحقيقه في شعر حمزة شحاتة، وهو ما ترفضه التفكيكية أساساً كما مضى، وهذا أمر يشير إلى مفارقة واضحة عن الممارسة التفكيكية.

إن القراءة التي يقدمها الغدامي لشعر شحاتة تبرز بوضوح مدى بعده عن التفكيكية، فهو يهدف - في النهاية - إلى الفهم والتفسير، فيقول: "والذي يهمنا من هذه الفكرة صلتها بالإبداع الفني ومدخلنا من خلالها إلى (تفسير الأدب)"^(١)، ويؤكد ذلك بسعيه من وراء الوصول إلى النموذج في شعر شحاتة إلى "أن نفهم أدب شحاتة وأهم من ذلك أن نستطيع أن نفهم نفسية شحاتة مما يزيل لغز هذا الرجل..."^(٢)، وتظهر هذه الأقوال صلتها بالمنهج النفسي، "ولعل المنهج النفسي (بخاصة فكرة اللاوعي الجمعي، كما قدمها كارل يونغ) قد ظفر باهتمام الغدامي أكثر مما ظفر به المنهج التفكيكي"^(٣).

لقد سعى الغدامي إلى تلمس صورة الخطيئة التي اقترفها آدم (حمزة شحاتة) في شعره ونثره، ويتابع - بعد ذلك - البحث عن صورة الفردوس والعناصر الأخرى التي حددها في النموذج، ويؤكد الغدامي - أكثر من مرة - وعي شحاتة بهذا النموذج فيقول: "يصل شحاتة إلى مرحلة الوعي التام بالنموذج، ويتصرف في باقي حياته على فلسفة النموذج"^(٤)، وهذا - أيضاً - مما يبعده عن التفكيكية التي ترى أن ما تصل إليه القراءة شيء آخر غير ما كان

(١) المرجع السابق، ص (١٣٦).

(٢) المرجع السابق، ص (١١٢).

(٣) الشرع، علي، "منهج الغدامي وتصوراته النقدية"، ص (٥٠).

(٤) المرجع السابق، ص (١٧٧).

يعرفه أو يظن المؤلف أنه يقوله كما ظهر من حديث بول دي مان عن لحظات العمى مثلاً.

إن تصور الغدامي عن النص الأدبي يبعده كثيراً عن التفكيكية التي يدعي تنبئها تحت مسمى التشريفية، حيث ينظر إليه على أنه نص إبداعي بمفهومه المستمد من علم النفس، فيقول: "وصدور العمل الإبداعي من النماذج البدائية الموروثة من الأسلاف نظرياً يمثل نظرية مهمة في علم النفس وفي تفسير الإبداع، وهو يمثل لنا أساساً نظرياً يتجه أدب شحاتة بقوة إلى تأكيده من خلال استجابة نصوصه لعناصر نموذجنا المقترح"^(١)، وفي هذا الفهم للنص الأدبي ما يخالف طروحات التفكيكية على نحو واضح، إذ يتحدث التفكيكيون عن الكتابة ويتحاشون استخدام العملية الإبداعية^(٢).

إن ظهور ملامح التفكيكية أمر لا يمكن إنكاره في قراءة الغدامي لشعر شحاتة، غير أنها تبدو محدودة للغاية أو مفهومة فهماً آلياً مترتباً على كون التفكيكية منهجية يمكن تطبيقها تطبيقاً أميناً باتباع بعض الإجراءات، فقد أشار إلى أن كلمات النص هي إشارات حرة كل كلمة فيها قصدت لذاها^(٣)، هذا الاعتبار للإشارة الحرة مستمد من طروحات التفكيكية كما يقدمها دريدا، لكن فهمه جاء ظاهرياً، إذ يتصور دريدا الفكرة على أساس أن العلامة (الإشارة اللغوية) حرة في اللغة، وتقوم الكتابة بلعبة تسعى إلى تنظيم حركة العلامة، ثم إن الكتابة - اللعب "يعود على نفسه، ماحياً الحد الذي كان يعتقد بإمكان

(١) الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص(١٣٨).

(٢) الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب"، ص(٢٠٥).

(٣) الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص(٢٧٠).

تنظيم حركة العلامات انطلاقاً منه، وجاراً معه جميع المدلولات المطمئنة، مطوحاً بجميع الأماكن الحصينة"^(١).

وهذا يعني - كما يعبر دريدا - تدمير مفهوم العلامة ومنطقها، وتصبح الكتابة منظوية على اللغة وليس العكس، عند هذا الحد تصبح العلامة حرة في الكتابة.

لقد فهم الغدامي التفكيكية فهماً آلياً على أنها عملية هدم ثم بناء، بهذا الفهم الذي ينفصل فيها الهدم عن البناء، فيصف عمله بقوله: "وهذا ما جعلنا نفكك النصوص إلى جمل، فنأخذ ما كان منها شاعرياً ونضمه إلى مثيلاته في النصوص الأخرى، ونبعد منه ما هو غير شاعري ونغفله من دراستنا"^(٢). فممارسة التفكيكية كما يصفها هي عملية تتم عبر خطوات إجرائية منفصلة عن بعضها، يجمعها عملاق منفصلان هما الهدم الذي يتضمن - لديه - تفكيك النصوص إلى جمل، ثم عزل ما هو غير شاعري وإبعاده، ثم يأتي دور العمل الثاني وهو البناء فيقوم بتجميع ما حصل عليه من العمل الأول، وضمه مع ما يماثله من نصوص أخرى، وهذه الطريقة تبقى الغدامي بعيداً جداً عن التفكيكية بوصفها ممارسة واستراتيجية لا ترى في الهدم والبناء سوى عمل واحد لا يمكن تجزئته.

ومن الملحوظ أن ثمة كثيراً من آراء التفكيكية التي يقدمها الغدامي ولا يتمثلها تماماً، ففي "تشريحه" لقصيدة "جدة" يتحدث عن تحول الجملة اللغوية من المستوى العيني ثم التصوري (الذهني) ثم اللفظي وأخيراً الكتابي^(٣)، مع أن

(١) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص(١٠٤).

(٢) الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص(١١٥).

(٣) المرجع السابق، ص(٢٩٨-٢٩٩).

الفكر التفكيكي لدى دريدا يرفض أن تكون الكتابة ملحقاً بسيطاً بالكلام، فالكلام - بحسب ما يقوله دريدا - ليس "أكثر من قناع لكتابة أولى"^(١)، على الرغم من أن الغدامي نفسه كان قد تطرق إلى تصور دريدا عن الكتابة^(٢). إن جهد الغدامي في تبنيه للتفكيكية لا ينحصر في "الخطيئة والتكفير"، إذ عاد - مرة أخرى - لتقديم دراسات عدة لنصوص شعرية حديثة من منطلق تصوره لما دعاه "التشريحية" التي تشهد شيئاً بسيطاً من التعديل يتمثل في الاستناد إلى "نحوية النص" القائمة على اعتبار النص "دالاً عائماً"، وهو مفهوم كان قد استقاه من لاكان (Lacan)^(٣).

ويعد الدلالة "إمكانية قرائية غيائية تتأسس من القارئ بناءً على أعراف الجنس الأدبي وسياقات دلالاتها الكبرى"^(٤)، وهي آراء تبدو أكثر قرباً من تصورات التفكيكية، إلا أن ذلك لا يمنع من القول إن قراءات الغدامي ما زالت تتسم بالمزج بين أكثر من اتجاه في النقد من خلال ما دعاه النقد الألسني، الذي يشكل أساس نصوصية النص، وهو يشمل - لديه - البنيوية والسيمائية والتفكيكية، ومن ثم يحدد منهجيته بالانتقاء من مجمل ما فيها معتمداً على خمسة مفاهيم هي: "الصوتيم والعلامة والإشارة الحرة والأثر وتداخل النصوص"^(٥)، ويجمّلها - في النهاية - منهجه التشرحي الذي يريد الدخول من خلاله إلى النص الأدبي^(٦).

(١) دريدا، الكتابة والاختلاف، ص (١٠٥).

(٢) انظر الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص (٥٢).

(٣) المرجع السابق، ص (٥١).

(٤) الغدامي، تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص (٣٧).

(٥) المرجع السابق، ص (٨١).

(٦) المرجع السابق، ص (٨٢).

حقيقة إن منهجية الغدامي التفكيكية تشهد كثيراً من التشويش في الفهم، "ويبدو أنه لم يدرك تماماً الخلفية الفكرية للاتجاه النقدي (التفكيكية) الذي انبرى لتطبيقه"^(١)، وهي حقيقة لم يدركها كثير من الدارسين نظراً لارتكازهم على نظيراته وتجاهلهم لعمله التطبيقي^(٢)، على الرغم من أن ذلك لا ينفي أنه يحظى بمكانة مميزة في النقد العربي الحديث^(٣).

إن محاولة أبي ديب تبدو أكثر إثارة في ممارسة القراءة التفكيكية، فقد تضمنت دراستاه: "الواحد/المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم" و"جماليات التجاور" شكلاً من الممارسة التفكيكية دون التصريح بذلك أو الارتكاز على بعد معرفي ذي صلة واضحة بالفكر التفكيكي، ففي الدراسة الأولى لا يبدو أن أبا ديب يقصد من "الواحد/المتعدد" مجرد بنية دلالية ثنائية يحكمها قانون التضاد كما اعتاد قراء أبي ديب، ولكنه يوظف هذه المفاهيم من منطلقات قرائية تنتمي إلى ما بعد البنيوية ولاسيما التفكيكية، فما يرمي إليه من قوله: "الواحد/المتعدد" إنما هو نوع من تجريد العلاقة بين الدال والمدلول كما هي ماثلة في الثقافة العربية، وقد أشار إلى ذلك بقوله: "لقد بلغ الزرع إلى التعددية في الثقافة العربية المعاصرة حدًا من القوة جعل الشعر يرفض النمطية والصيغة الموروثة الجاهزة، رفضًا حادًا، وقد تمثل رفض النمطية في واحد من أكثر تحليلاته عمقًا وجوهريّة هو رفض العلاقة الاصطلاحية الجاهزة بين الدال

^(١) الشرع، علي، "منهج الغدامي وتصوراته النقدية"، ص(٤٩).

^(٢) انظر مثلاً: سليمان، خالد، "عبد الله الغدامي من الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي" دراسة انتقائية، في كتاب: الغدامي الناقد قراءات في مشروع الغدامي النقدي، تحرير وتقديم عبد الرحمن السماعيل، كتاب الرياض، ديسمبر ٢٠٠١/يناير ٢٠٠٢، ع ٩٧ و ٩٨، ص(١٢٧). والمقال، عبد العزيز، "الدكتور عبد الله الغدامي والتأسيس لمنهج عربي في النقد الأدبي في كتاب الخطيئة والتكفير" في المرجع السابق، ص(٢٦٩).

^(٣) انظر ما يقوله مومني، قاسم، "عبد الله الغدامي وقراءة النص"، في المرجع السابق، ص(٤٠١).

والمدلول. والعلاقة بين الدال والمدلول هي بطبيعتها علاقة جماعية، نمطية، وبالتالي تجسد مطلق الوجدانية، لأنها تنفي أي إمكان للتمايز الذي قد ينتجه الفرد أو تعدد الأفراد في المجتمع اللغوي"^(١).

ويرى أبو ديب في إعادة التسمية فعلاً ثورياً ورفضاً للجماعة و"للوجدانية وللقيم المتشكلة الثابتة و(تأكيداً باهراً) للتمايز والتعدد والفردية"^(٢).

ويظهر ذلك من خلال وقوفه عند بعض الدوال التي استخدمت في الشعر العربي المعاصر بعيداً عن سياقها ودلالاتها المعتادة، كما في استخدام عبد العزيز المقالح لفعلي القراءة والكتابة بطريقة غير مألوفة^(٣).

ويتعامل أبو ديب مع هذه الظاهرة (ظاهرة إعادة التسمية) كما يدعوها على أنها ظاهرة شعرية في تجربة الشعر المعاصر، ولعل الأهم من ذلك أنه ينظر إليها على أنها تمثل خروجاً عن الرؤية المركزية المحددة للعالم^(٤).

فهذه الطروحات ذات الصلة الواضحة بالتفكيكية تشير إلى أمرين هما من مكتسبات الاطلاع على التفكيكية على نحو مباشر:

الأول المقولة التي قامت عليها التفكيكية من أن الدال لا يحيل إلى مدلول واحد ونهائي (المدلول الفائق) كما مرّ، وهو المقصود من الإشارة الحرة أو اللعب عند دريدا.

والثاني مقولة انعدام المركزية العقلية التي قال بها دريدا.

(١) أبو ديب كمال، "لواحد/المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم"، فصول، مج ١٥، صيف ١٩٩٦، ع ٢، ص (٤٧-٤٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٤٨).

(٣) انظر: المرجع السابق، ص (٤٦-٤٧).

(٤) المرجع السابق، ص (٤٨).

ويتحدث أبو ديب عن أنماط الخروج عن علاقة الدال بالمدلول المتوارثة، فيستحدث - أولاً- عن "الانتقال باللغة من كونها شيئاً ثابتاً إلى كونها بؤرة من الاحتمالات ..."^(١)، ويمثل على ذلك بلفظة "الجرح" في استخدام أدونيس لها، فيرى أن الجرح يرتفع "إلى مستوى الرمز الذي يستقي مقومات تشكله من تعامل الشاعر الفرد مع المفهوم - اللغة، من جهة، والبنية الثقافية - الاجتماعية الكلية، كما تتجلى في تمثل الشاعر الفرد لها"^(٢).

ويشير - ثانياً - إلى "تكسير الدلالة الواحدة المستقرة وتفجير دلالات جديدة للفظ المفردة"^(٣)، وينتقل إلى الحديث عن التعددية الناجمة عن التركيب، ويقف عند مقطع من نص أدونيس "هذا هو اسمي"، ويتناول نماذج من بنية تركيبية يقوم بتشكيلها بما يسمح بتعدد دلالاتها، كما في قول أدونيس: "أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري / طفونا ترسبنا" إذ يضع احتمالين للقراءة على النحو التالي:

أعضاؤك أرض تدور حولي وأعضاؤك نيل يجري.
تدور حولي أرض وأعضاؤك نيل يجري^(٤).

إن الرؤية التي ينطلق منها أبو ديب في استفادته من التفكيكية تمتاز بهم ثقافي عام؛ فالواحد الذي تم الخروج عليه هو وحدانية المنظور التي يصفها على النحو التالي: "وحدانية المنظور تنبع من وحدانية الإيمان: الإيمان بحقيقة واحدة

(١) المرجع السابق، ص(٤٣).

(٢) المرجع السابق، ص(٤٤).

(٣) المرجع السابق، ص(٤٥).

(٤) المرجع السابق، ص(٦٢). وربما كان أول من لفت الانتباه إلى الإمكانات المتعددة لقراءة الجمل الشعرية في نص أدونيس هذا خالدة سعيد في قراءتها للنص، راجع الفصل الأول من هذه الدراسة، ص(١٤٦) وما بعدها.

مطلقة لا بديل لها"، وعلى صعيد التعددية يقول: "أما الرؤية عبر تعددية المنظور فإنها النقيض الجذري لذلك، فهي تجسد موقفًا نسبيًا، متشككًا، من الحقيقة"^(١)، ويحصر أبو ديب خصائص بنية الواحد/التعدد بما يلي:

- أ. هي بنية تطرح البحث والتساؤل بديلاً للقبول والاستكانة والتكرار.
- ب. ترفض الإجماع وتجسد انفياره.
- ج. ترفض مركزية الصوت والسلطة ووحدايتها.
- د. ترفض أن يكون المتكون الراسخ (الماضي) مصدرًا للشرعية ورؤية العالم.
- هـ. تصر على أن تكون التجربة بكل تعقيدها وتشابكها وإشكالاتها مصدرًا لمثل هذه الرؤية.
- و. ترفض القبول بأشكال وصيغ مسبقة جاهزة مكتملة التشكل.
- ز. تبحث عن تجاوز مستمر لها وإبداع دائم أشكال وصيغ جديدة ومتجددة.
- ح. تنفي وحدانية الحقيقة بكل أشكالها وتؤمن بتعددية جوهرية في الوجود.
- ط. تلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء وتطرح رؤيا تواشجية متجاوزة للعالم.
- ي. تسعى إلى تحويل النص الأدبي، والبنية الثقافية من نص وبنية مغلقين إلى نص وبنية مفتوحين^(٢).

(١) المرجع السابق، ص (٧١).

(٢) المرجع السابق، ص (٨٢-٨٣).

إن هذه الخصائص جميعها ترجع في حقيقتها إلى فرضيات الاتجاه التفكيكي، غير أن ما يلفت الانتباه في هذه الدراسة أن أبا ديب قد أخفى صلته تمامًا بالتفكيكية على غير المعهود قياسًا على ما فعله عندما قدم البنيوية، ويبدو أن ذلك يرجع إلى أمرين:

الأول أنه لا يقدم التفكيكية بشكل تام وصريح، وإنما يستفيد من بعض جوانبها ممتزجة بالفكر الحداثي عمومًا، ولذلك يظهر مدى بعده عن تبني مبادئ التفكيكية بشكل مباشر، كما تغيب - في الوقت ذاته - إحالاته إلى التفكيكيين الغربيين.

والثاني أن أبا ديب يدرك تمامًا أن التفكيكية ليست مجرد منهج نقدي يمكن تطبيقه بسهولة، فهي ممارسة منتجة، وليست مجرد تطبيق لعدد من المبادئ الإجرائية.

ولعل في عمله التالي "جماليات التجاور"، الذي يعد تطويرًا لما ورد في هذا البحث من آراء وأفكار، ما يكشف عن اقتراب أكثر مما تطرحه التفكيكية، فقد حاول تقديم طريقة مختلفة وغير معهودة في الكتابة، إذ تنم كتابته عن رغبة واضحة في تمثل الممارسة التفكيكية، ويجسد ذلك من خلال إجراءات عدة من خلال محاولته كسر نسق الكتابة بإضافة حواشي عديدة، وإضافة تشكيلات متعددة بطريقة الكتابة مثل تشكيل عبارة "الوطن العربي العالم العربي" على النحو التالي: "الو العا العربي طن لم"^(١)، إلا أن ذلك لا يشكل البعد الأساسي الذي ينطلق منه أبو ديب في كتابته، فهو يقيم تصويره على معطى أساسي هو إقامة مفهوم "التجاور" بديلاً لمفهوم "الوحدة"، ولا يتعامل مع هذا المفهوم

(١) أبو ديب، كمال، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص (٣٩).

بوصفه مفهومًا فنيًا فحسب، بل إنه يقدمه على اعتبار أنه نسق مهيمن ضارب في أعماق الثقافة الإنسانية والثقافة العربية على وجه الخصوص، فيقول: "فانهايار جماليات الوحدة يعبر عن نفسه شعريًا في بزوغ جماليات التجاور، وانهايار جماليات الوحدة يتجسد أيضًا في انهايار مفهوم الوحدة وبزوغ الدعوات إلى التخلي عن الفكر الانصهاري والاعتراف بتعددية الأعراق واللغات والديانات والمذاهب والعقائد وإقرار حضورها في فضاء ما"^(١)، وما يعلي أبو ديب من قيمته تأكيدًا لقيام جماليات التجاور لا يبدو على قدر كبير من الأهمية، فالاعتراف بتعدد الأعراق واللغات والديانات والمذاهب مطلب معروف منذ فترات بعيدة، ولعل الرغبة التي تحدد كمال أبا ديب هي ممارسة الكتابة فحسب من منطلق رؤية تفكيكية، وقد برزت العديد من آراء التفكيكيين في ثنايا كتابته، إذ يشير إلى مسألة "انهايار المركز"^(٢) المستمدة من مقولة دريدا عن انعدام المركزية العقلية، وأشار - أيضًا - إلى تشابك النشاط النقدي مع الإبداع الفني وانهايار الحدود الفاصلة بينهما وهي الفكرة التي سعت إلى توطيدها التفكيكية من خلال حديثها عن "الكتابة" أدبية كانت أم نقدية بديلًا لتوزيع النصوص على أجناس أدبية متميزة.

إن الرؤية شديدة الصلة بين ما يقدمه كمال أبو ديب في كتابه هذا وما قدمه في بحثه السابق "الواحد/المتعدد" من حيث الرؤية الفكرية التي يحاول تدشينها، لكنه - هنا - يحاول أن يكون في كتابته أقرب إلى الممارسة والفعالية الكتابية مما كان عليه الأمر في الدراسة السابقة التي أظهرت فهمًا غير متبلور فعليًا للتفكيكية، ويؤكد ذلك بقوله: "أطمح إلى تحرير النقد من جماليات

(١) المرجع السابق، ص (٩٤).

(٢) المرجع السابق، ص (٣١).

الوحدة والتناغم والتجانس وسيطرة اللغة النقدية السائدة والمفاهيم الدارجة ومحتزمات التناسق والاكتمال...^(١)، أما النصوص الشعرية التي يستحضرها أبو ديب في كتابته فقد أكد من خلالها فكرته عن التشظي بالاستشهاد بهذه الأشعار كما في قول محمود درويش في "شتاء ريتا الطويل": "لغتي شظايا"^(٢)، مؤكداً أن انكسار لغة المبدع هو دليل على تشظي الذات وتشظي العالم، أو التقاطع معها والتداخل ما بين الكتابة والنص الشعري^(٣)، مؤكداً - في النهاية - الفكرة التي ينطلق منها وهي "المحاورة" التي تتجسد في تشابك الفضاءات الإبداعية، ومنها نصه النقدي على حد تعبيره^(٤).

إن لجوء أبي ديب إلى هذا الشكل من الكتابة يؤكد وعيه لطبيعة الممارسة التفكيكية^(٥)، إذ يحاول أن يتمثل بعض المقولات التي قدمها النقاد التفكيكيون مثل "ما لا يمكن حسمه" (undecidable)، أو تمثله لمقولة البحث عن الخيط الجامع الذي سيحل النص كما قدمها ميلر، وذلك كما في قراءته لشعر محمود درويش وعلاقته بالقضية الفلسطينية، إذ يقول: "في وجه الانهيار والتفتت الفلسطيني يبقى إيقاع محمود درويش نسيجاً محكماً لا يتفتت ولا يتشظي، غير أنه نسيج هش لأنه يتألف من تكرار شرقي فإذا ما انفرط فيه خيط انحلت الشرقة كلها"^(٦)، ويحاول أبو ديب فعل ذلك - حقاً - من خلال مواجهة شعر درويش بالسؤال الذي يحل القضية (قضية تحرير فلسطين من الاغتصاب

(١) المرجع السابق، ص (٤١).

(٢) المرجع السابق، ص (٥٧).

(٣) المرجع السابق، ص (٥٩).

(٤) المرجع السابق، ص (٦١).

(٥) يشير أبو ديب إلى تردد اسم دريدا ومصطلحاته في الكتابات العربية دون أن يفهم عمله فهمًا عميقًا،

المرجع السابق، ص (٦٤).

(٦) المرجع السابق، ص (٨٠).

الصهيوني)، ويقلبها إلى (قضية تحرير درويش من اغتصاب فلسطين له) ، بطرح أسئلة من مثل: "ما الذي يبقى من الشعر المتمحور حول فلسطين حين تتحرر فلسطين أو يحل السلام مع إسرائيل حتى دون أن تتحرر؟"^(١)، ويحكم كتابة أبي ديب تصور مفاده أن ما يكتبه هو نص يتقاطع ويتشابك مع نصوص إبداعية أخرى عديدة نثرية وشعرية، وهي متوزعة تتقاطع فيها اهتمامات متعددة سياسية وثقافية ونقدية، فتارة يتحدث عن التقلبات السياسية^(٢)، وتارة أخرى يتحدث عن الحداثة الشعرية^(٣).

إن كتابة أبي ديب في هذا العمل تشكل محاولة جديدة في ممارسة القراءة للنصوص الشعرية وسياقاتها الثقافية عامة، وهي محاولة يصعب تقييمها والحكم عليها، إذ إنها تمزج النظري بالعمل، ولا تقدم ممارسة قرائية للنصوص، وإنما تفتح نفسها للنصوص التي ضمت إليها، إضافة إلى ذلك - وهو الأهم - أنها تبدو مصطنعة، وتبدو طروحاتها غير متجددة بحق في الكتابة التي يقدمها أبو ديب نفسه، ولعل في إلحاحه على "الإبداع" كما يتجلى في عنوان الدراسة وفي مواقع عديدة في المتن، ما يشكل خرقاً واضحاً لأهم طروحات التفكيكية، فأبو ديب ينظر إلى كثير من النصوص على أنها عملية إبداع تفجرت في لحظات معينة ودون أي اتساق أو توافق في معطيات الإبداع نفسه^(٤)، إذ يبدو من الغريب أن تتبنى قراءة تعتمد كثيراً على مبادئ التفكيكية مفهوم الإبداع، في حين أنها لا تقيم للإبداع اعتباراً ما دامت كل النصوص هي نصوص قراءة لما سبقها.

(١) المرجع السابق، ص (٨١).

(٢) المرجع السابق، ص (٩٨).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤٧) وما بعدها.

(٤) المرجع السابق، ص (١٨٧) و (٢٧٩).

وتظهر حالة تمثل الممارسة التفكيكية على استحياء لدى بعض النقاد العرب، من مثل كتاب بشير قمري "مجازات"، حيث يركز إلى أحد المفاهيم الأساسية للتفكيكية وهو مفهوم "الكتابة"، إذ يحاول من خلاله أن يؤسس لموقع الكتابة وفعاليتها، فيتحدث عن صراع الكتابة مع المؤسسة التي تنتمي إليها^(١)، ومن خلال ممارسة الكتابة يردد بشير القمري ما يطرحه حولها بوصفها التمسرح و"اللعب"^(٢)، ويشير إلى العلاقة الجدلية بين الكاتب والقارئ، فيقول: "من "يقرأ" من: الكاتب أم القارئ؟"^(٣)، ويؤكد أن "كل قراءة هي قتل للمقروء وإشاعة روح الموت ومناخه ... بل إن هذه القراءة تحمل القارئ على الرحيل بعيداً عن أسطورة الكاتب لخلق أسطورة القارئ الماكن الجلاد..."^(٤)، إلا أن كل ذلك يتمحور حول الكتابة فقط وعلاقتها بالسلطة والمؤسسة والمنع والتحریم لينظر إلى الكتابة على أنها فعل أنطولوجي^(٥). من خلال هذا المفهوم يقارب بشير قمري بعض التجارب الشعرية لشعراء معاصرين مثل الشاعر المغربي أحمد المحاطي والعراقي بلند الحيدري وغيرهما، لكن مقاربتة تقف على تخوم النص وحدوده ولا تتجاوزها، فيقف القمري عند مقاطع من نصوص مثل "كسبوة الريح" و"الفروسية" و"القدس" للمحاطي ليصف هذه النصوص بقوله: "تخلق القصيدة المحاطية، تنمو وتتشكل في بؤرة رمم لغوية تضرب في غور

(١) القمري، بشير، مجازات مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١،

١٩٩٩، ص(١١).

(٢) المرجع السابق، ص(١٢).

(٣) المرجع السابق، ص(١٢).

(٤) المرجع السابق، ص(٢٤).

(٥) المرجع السابق، ص(١٨).

وتقاطعات - امتدادات اللغة العربية الراقية الأثيلة"^(١)، ويتحدث عن الشعراء أمثال أحمد المخطي على أنه "وريث اللغة وليس وارثها فحسب"^(٢) أي أنه ملك اللغة.

إن تعابير كثيرة تتخلل كتابة القمري تشي بحضور واضح لمنطلقات الفكر التفكيكي، حيث يغدو النص - على حد قوله - "أي نص منكسب في صورته النهائية التي نقرأها، جدلية للهدم والبناء، جدلية هدم وبناء أو جدلية الهدم ثم البناء...، وما نقرأ، ما قد نقرأ، ليس سوى نص محتمل للقراءة والكتابة. للقراءة وإعادة القراءة وإعادة الكتابة"^(٣)، ولذلك لا تتحدد هوية النص فيه وحده، فهويته "بجازية لالتماس سلاله مهاجرة من نصوص خفية وظاهرة، قبل النص، بعد النص، بين القبل والبعد"^(٤)، أي في اللامحدد، وفيما لا يمكن حسمه. ويهتم بشير القمري في مقارنة نصوص بلند الحيدري بالحوارية التي تجسدها مع الذاكرة الشعرية الموروثة، ومع تجارب شعرية معاصرة كالسياب والبياتي وأدونيس...^(٥).

حقيقة إن متابعة ما يقاربه بشير القمري لا توصل إلى نتيجة ما، فهو يقدم أصداء عامة، ويقدم لغة وصفية لتصورات نظرية وليس للنصوص ذاتها، ويتوقع في كتابته، ولا يمارس أي شكل من القراءة على النصوص التي يستحضرها، فتبقى بمنأى عن كتابته، ولا يوظف - في الوقت ذاته - الآراء النظرية المستمدة من التفكيكية كما أن النصوص التي يقارنها لا تشعر بصلة ما

(١) المرجع السابق، ص (٣٩).

(٢) المرجع السابق، ص (٤٠).

(٣) المرجع السابق، ص (٤٤).

(٤) المرجع السابق، ص (٤٤).

(٥) المرجع السابق، ص (٨٦).

مع ما يكتبه، فقد يكون بالإمكان استبدال أي منها دون أن يؤثر ذلك في شيء.

إن التنوع السذي يشهده توظيف تصورات التفكيكية في النقد العربي الحديث هو خير دليل على عدم إدراك حيثيات هذا الاتجاه النقدي، وعدم توفر الجسور الثقافية لظهور مثل هذا التوجه في قراءة نصوص الشعر العربي الحديث مع أن بعض هذه النصوص يفتح المجال أمام ممارسات قرائية من هذا القبيل.

وإذا كانت الدراسات السابقة قد تباحثت التصريح بتبني الاتجاه التفكيكي في القراءة على نحو مباشر، فإنه قد ظهر من استغل المعلومات النظرية المقدمة عن التفكيكية كفلسفة ومنهج نقدي ليحاول تطبيقها - من خلال فهم مبسط - على قراءة النص الشعري. ومن هؤلاء بسام قطوس في "استراتيجية التفكيك: مقدمة نظرية وإجراء تطبيقي"، ولقد اختار قصيدة "تنويع الجوع" للجواهري ليطبق عليها هذا المنهج. فبدأ بعرض مناسبة النص، تاريخه وظروف نشره، وهي أمور مستبعدة - في الأصل - من القراءة التفكيكية، ثم يتابع قراءته بالتماس المباشر بلغة النص الشعري وما تحمله من تناقضات (دعوة الشعب إلى النوم وهو جائع والجائع لا ينام)^(١)، ومن جهة ثانية يطلب من الجوع النوم بحراسة آلهة الطعام، وفي تناقض ثالث يطلب منهم النوم على نغم البعوض وعلى المستنقعات، كل هذا - في نظر الناقد - يجعل القصيدة تبدو "في بنيتها السطحية تحمل هدمها وتفكيكها من داخلها، ولكنها في بنيتها العميقة تحمل بنائيتها وانسجامها الذي لا يخفى على القارئ الفطن"^(٢)، وهو ما يثير الاستغراب إذ يبحث عن الانسجام والبنائية في النص في ظل قراءة تفكيكية!

(١) المرجع السابق، ص (٢٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤).

إن تعامل النقاد العرب مع التفكيكية يظهر مدى المباينة في فهمها والتعامل معها، كما يظهر من جهة أخرى ألا مشكلة في التنظير، إذ يسهل نقل الآراء والتصورات نظريًا، لكن المسألة ليست مسألة نقل وإنما تمثل هذه الآراء والنظريات في التطبيق بما يمكن من الحديث عن هجرة النظرية كما عبر إدوارد سعيد، فقد تعددت طرق النظر إلى التفكيكية، فخلط بها اتجاهات أخرى كما هو الحال لدى الغدامي، وقدمت على شكل ممارسة كتابية كانت أقرب إلى تمثل روح التفكيكية لدى أبي ديب وبشير القمري بدرجة أقل، وإن امتازت قراءتهما بالبعد عن النصوص الشعرية، ثم هناك محاولة لحصر التفكيكية ضمن مجموعة من المفاهيم والإجراءات ثم تطبيقها بصورة آلية دون إدراك لحيثياتها وكنهها، وهو ما يشير إلى أن محاولات النقاد العرب في تطبيق التفكيكية تبقى سطحية وغير عميقة، وفي بعض الأحيان غير مدركة للخلفيات الفكرية التي قامت عليها التفكيكية.

نظرية التلقي (Reception Theory)

يشير ظهور نظرية التلقي إلى أنها كانت "صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة"^(١)، إذ إن لها أبعادها الفلسفية المرتبطة بالفلسفة الظواهرية (Phenomenology) التي تقيم ترابطاً بين تجربة الذات والعالم المحيط بها، فقد قدم كانت (kant) الفلسفة المتعالية (Transcendental Philosophy) التي تفصل بين التجربة والذات على أساس أن إدراك العقل للظاهرة يستند إلى الحساسية التي تتشكل في ذهن مسبقاً قبل الظاهرة، وبواسطة هذه الحساسية تتولد المفاهيم والظواهر في ذهن قبلياً فيما يطلق عليه كانت "الصورة المحضة للحدوس"^(٢)، وبذلك فإن العقل لا يدرك الشيء بذاته، وإنما يدرك ظاهره ونمط التأثير به^(٣). وقد اختلف الأمر كثيراً مع هوسرل (Husserl) في فلسفته الظواهرية، "إذ يذهب هوسرل إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم"^(٤)، وهو ما أدى إلى تشكيل رؤية فلسفية جديدة حول عملية إدراك العالم المحيط وارتباطها بشكل كلي بدور الأنا المتعالية (Transcedental ego) في تحديد المعنى وتحديد الحقيقة من خلال مفهوم القصدية (Intentionality) الذي عني به

(١) هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص(٣٥).

(٢) كنت، عمانوئيل، نقد العقل المحض، ترجمة موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، بدون

تاريخ، ص(٦٠).

(٣) المرجع السابق، ص(٧٠).

(٤) ملدن، راسان، النظرية الأدبية المعاصرة، ص(١٦٩).

هوسرل "أحادية الاتجاه (من الذات إلى الموضوع قيد الفحص)"^(١).

وقد كان لفلسفة هيدجر (Heidegger) دور بارز في تعديل هذه النظرة من خلال تركيزه على الكينونة بدلاً من الذات المتعالية عند هوسرل، فقد طرح مفهوم الـ *Dasein* (الكينونة - هنا)^(٢) أو "ترك الموجود يوجد"^(٣) حيث لم يعد الأمر منحصرًا بقصدية القارئ في تعامله مع النص، بل بترك الحرية للنص في أن يوجد وجودًا منفتحًا، فيصبح حدثًا في حياة القارئ.

لقد شكلت هذه الفلسفات إضافة إلى جهود أخرى ولاسيما لدى الفلاسفة الألمان أمثال جادمر (Gadamer) وإنجاردن (Ingarden)^(٤) إلى تشكيل فلسفة نظرية (التفسير) أو الهرمونيوطيقا (Hermeneutics)، والتي أفضت بدورها إلى ظهور اتجاه نقدي بارز في مرحلة ما بعد البنيوية كان مدار اهتمامه القارئ كأساس في العملية النقدية، وهو ما عرف بـ "نظرية التلقي" التي قدم أشهر طروحاتها الناقدان الألمانيان هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) وفلفجانج إيزر (Wolfgang Iser)، وقد كان ياوس منشغلًا - بشكل أساسي - في البحث عن تاريخ للأدب بوصفه حافزًا لدراسة الأدب من خلال سعيه لتأصيل جماليات التلقي. ومن هذا المنطلق فقد رأى "أن الأدب

(١) سلفرمان، ج. هيو، نصيات، ص (١١٨).

(٢) إيغلتن، تيري، نظرية الأدب، ص (١١١).

(٣) هيدجر، مارتن، التقنية - الحقيقة - الوجود، ترجمة محمد سيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٥، ص (٢٦).

(٤) انظر: هولس، روبرت، نظرية التلقي، ص (٨٤) وما بعدها، ص (١٢٢) وما بعدها. ولمزيد من التفصيل يمكن مراجعة: نصر، عاطف جودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة ناشرون - لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط ١، ١٩٩٦.

ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي^(١).
وقد بحث عن كيفية توحيد التاريخ و علم الجمال، فأشار إلى أن "أول
استقبال من القارئ لعمل ما يحدد قيمته الجمالية، مقارنة بالأعمال التي قرئت
من قبل، والدلالة التاريخية لذلك أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسيتم في
سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل..."^(٢)، إن هذا يعني أن عملية
تأريخ الأدب لا تخضع للنصوص الأدبية وحدها، وإنما يقوم تلقي القارئ لهذه
النصوص بدور أساسي في هذه العملية، وذلك يتأسس على ما يسميه ياوس
أفق التوقع (horizon of expectation).

وقد كان إيزر أكثر عمقاً في تقديمه لفعل القراءة والبحث عن الآلية التي
تتم بها، فهو يرى أن ما هو أساسي لقراءة أي عمل أدبي هو تفاعل بين بنيته
ومتلقيه^(٣)، أي أنه لا يقدم عمل القراءة على أنه حرية للقارئ وإنما يحيل ذلك
إلى ما يوفره النص للقارئ. فالعمل الأدبي لديه يشتمل على طرفين: أحدهما فني
(artistic) والآخر جمالي (aesthetic)؛ فالطرف الأول هو نص المؤلف، والآخر
هو الإدراك المنجز من قبل القارئ، ولا يمكن للنص أن يكون فعلياً دون
أحدهما^(٤).

إن القراءة — كما يقدمها إيزر — عملية منتجة وذات فعالية وليست
بمجرد استجابة، ومتعة القارئ تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجاً، ويتم ذلك

(١) هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص(١٥٢).

(٢) المرجع السابق، ص(١٥٣).

(٣) Iser, Wolfgang, The Act of Reading, A theory of Aesthetic Respanse, (٢٠).

(٤) المرجع السابق، ص(٢١).

عندما يتيح له النص أن يحضر ملكاته وقدراته الخاصة لتقوم بدورها^(١)، وأن ذلك لن يتم دون عملية مشاركة بين رغبة القارئ وبنية النص. ويطرح إيزر — في ظل هذا الفهم — مفهوم القارئ الضمني (Implied Reader)، الذي يبدو كمعطى من معطيات النص بالدرجة الأولى، وهو مفهوم له جذوره الراسخة المغروسة في البنية النصية، وهو ما لا يمكن تحديده بالقارئ الحقيقي، فهو بنية نصية ذات وجود أسبق من المتلقي مهما كان تحديده^(٢)، وهذه البنية تسمح للقارئ بالانطلاق من نقاط معينة فيها تلائم أنواعاً مختلفة من القراء، وهذا يجعل عملية القراءة قائمة على لعب داخلي متواصل بين توقعات القارئ وما هو موجود في النص^(٣). فهذه النظرة تجعل القراءة ذات فعالية في تناول النص، بل إنها تقيم مفهومه على حضور واضح للقارئ في بنيته، ودون هذا الحضور لن يكون للنص وجود فعلي.

إن متابعة هذا الاتجاه في النقد تشير إلى تجذره في عمق الفكر والثقافة الغربية والألمانية بشكل خاص، وإذا كان ثمة من رابط فكري وثقافي بين هذا الاتجاه وبين الثقافة العربية فربما أمكن إيجاد صلات قوية له من خلال مفهوم "التأويل" المتجذر في التراث العربي، والذي كان بمقدور النقاد العرب الارتكاز عليه في بناء منهجهم في القراءة.

(١) المرجع السابق، ص (١٠٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٣٤).

(٣) المرجع السابق، ص (١١١).

لقد تم تقديم "نظرية التلقي" في النقد العربي الحديث من خلال جهود الترجمة والتنظير في كثير من الدراسات^(١)، لكنه لم يتبلور كاتجاه في قراءة النص الشعري العربي الحديث بشكل صريح ومباشر. فدراسة علي جعفر العلاق "الشعر والتلقي" لا تقدم قراءة للنصوص الشعرية بقدر ما تهتم بعلاقة الشعر بجمهور المستلقين كما سيتضح فيما يتلو. غير أن ذلك لا ينفي ظهور أثر هذا الاتجاه في القراءة من خلال اعتماد بعض الدراسات على مفهوم التأويل كما هو الحال في دراسة أسيمة درويش "مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس"، حيث تقرأ قصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" من منظور تأويلي على حد تعبيرها^(٢)، وتبني التحليل على مرحلتين تصفهما بقولها: "مرحلة أولية وصفية ظاهراتية أتقصى من خلالها تشكيلات الإشارات اللغوية والظواهر الأسلوبية، ومرحلة ثانية دلالية تستند في التأويل إلى التشكيلات والظواهر"^(٣).

وفرضية المنظور التأويلي تطرح مجموعة من الرؤى التي تشكل الأسس المنهجية في عمل الناقدة، حيث يتعين مفهوم النص بأنه مهياً لتلقي التأويل ومتسم بالاحتمالية والتعددية. وتتعين هوية القراءة بأنها لقاء مع النص "تستولد التجربة الإنسانية - الإبداعية الكامنة فيه برؤية جديدة" لتنتج نصاً جديداً هو النص الواصف^(٤)، ومن هذا المنطلق تنظر إلى قصيدة أدونيس على أنها نص

(١) من أبرز الدراسات المترجمة كتاب روبرت هولب، نظرية التلقي، وقد سبق أن أحيل إليه، أما الدراسات العربية فهناك دراسة محمد مفتاح، للتلقي والتأويل مقارنة نمطية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤. الذي اشتمل على التنظير لاتجاه التلقي وعلاقته بالتأويل، ثم التحليل لقصيدة لابن طفيل.

(٢) درويش، أسيمة، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص(٧٧).

(٣) المرجع السابق، ص(٧٧).

(٤) المرجع السابق، ص(٧٨).

مفتوح، حيث يصبح النص "جسداً هلامياً قابلاً للتشكل في وجوه عدة، دون صيغة نهائية. وهنا تفرض الكتابة على القارئ جهوداً لا بد من بذلها لإعادة تشكيل الوحدات المبعثرة، وتأليف الصيغة النهائية"^(١).

وفي ظل هذا الفهم تحضر آراء عديدة تفصح عن صلتها بالآراء التي قدمت في اتجاه نظرية التلقي، مثل المشاركة في إنشاء النص وتأليفه^(٢)، أو الفراغات والبياض في النص، وهو ما عبرت عنه الناقدة بالعناصر "المكتوبة في النص ولكن بحير سري"^(٣)، إضافة إلى إشارات عدة تؤكد دور القارئ وحضوره المنتج بعد إطلاق النص من سلطة المنشئ/ الشاعر، وإعطاء الحرية للقارئ لإعادة بناء نصه^(٤)، وهي إشارات لا تخفي صلتها بنظرية التلقي، ولكن يبقى السؤال حول مدى تفعيل هذه الإشارات في قراءة نص أدونيس الشعري.

تلجأ الناقدة في القراءة إلى متابعة جمل النص وعناصره، حيث تلحظ حضوراً كثيفاً للأفعال في المقطع الأول من النص^(٥)، ثم تقوم بتوزيع أصوات النص من خلال تحديد الزمان والمكان وصوت الشاعر والصوت الجماعي والصوت الثوري...، فالمكان هو المدينة/ الوطن، والزمان هو الحاضر، والزمن الآتي هو زمن الثورة والتغيير.

ثم تبحث عن حركة المحاور وتحولاتها في النص، وتهتم -بشكل خاص- بتوزيع بعض الألفاظ في مقاطع النص، فتري أن المقطع الأول يتشكل من خط مائل شديد الحدة في وضوحه ودقته في الفصل بين الكلمات على النحو التالي:

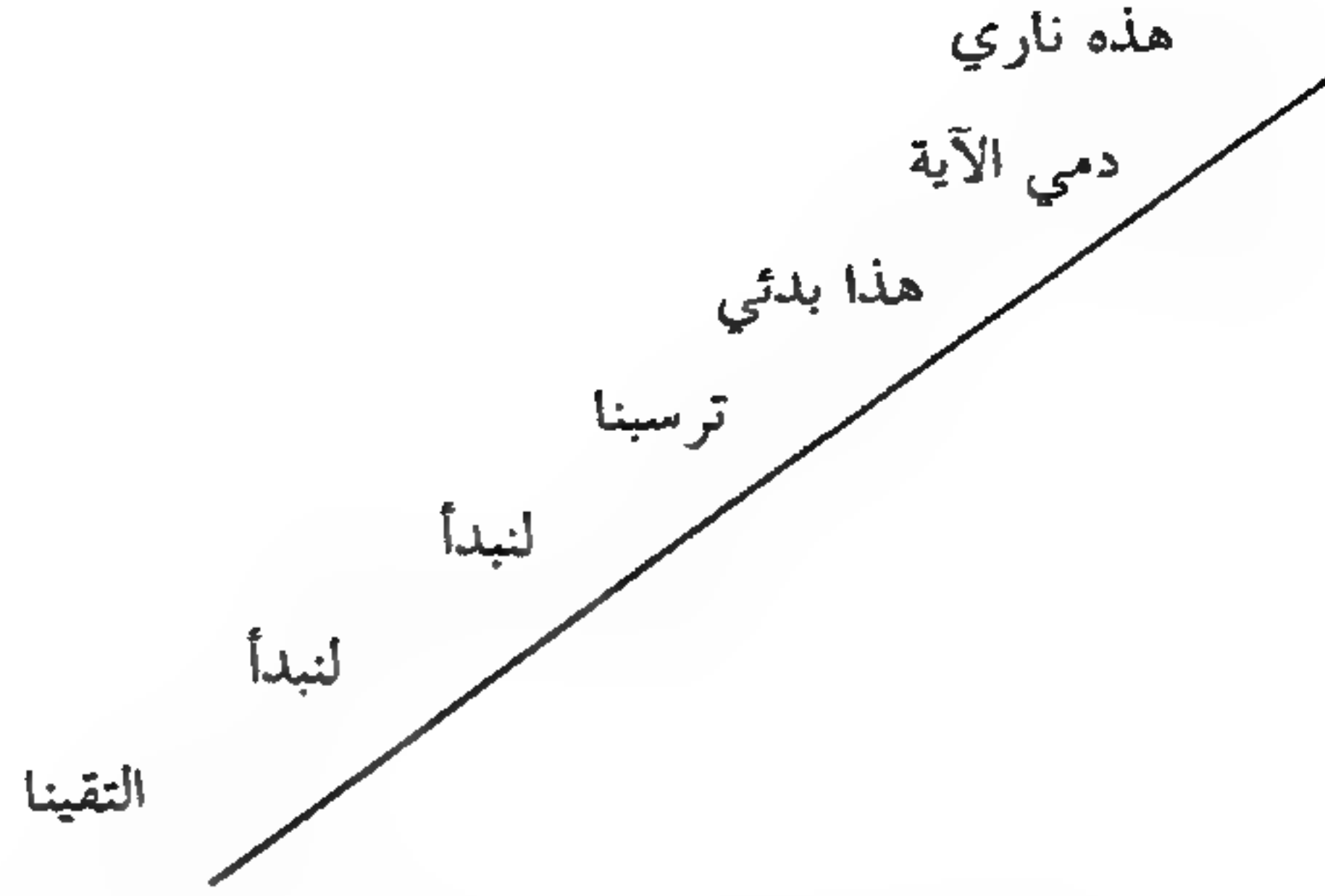
(١) المرجع السابق، ص (٨٢).

(٢) المرجع السابق، ص (٨٢).

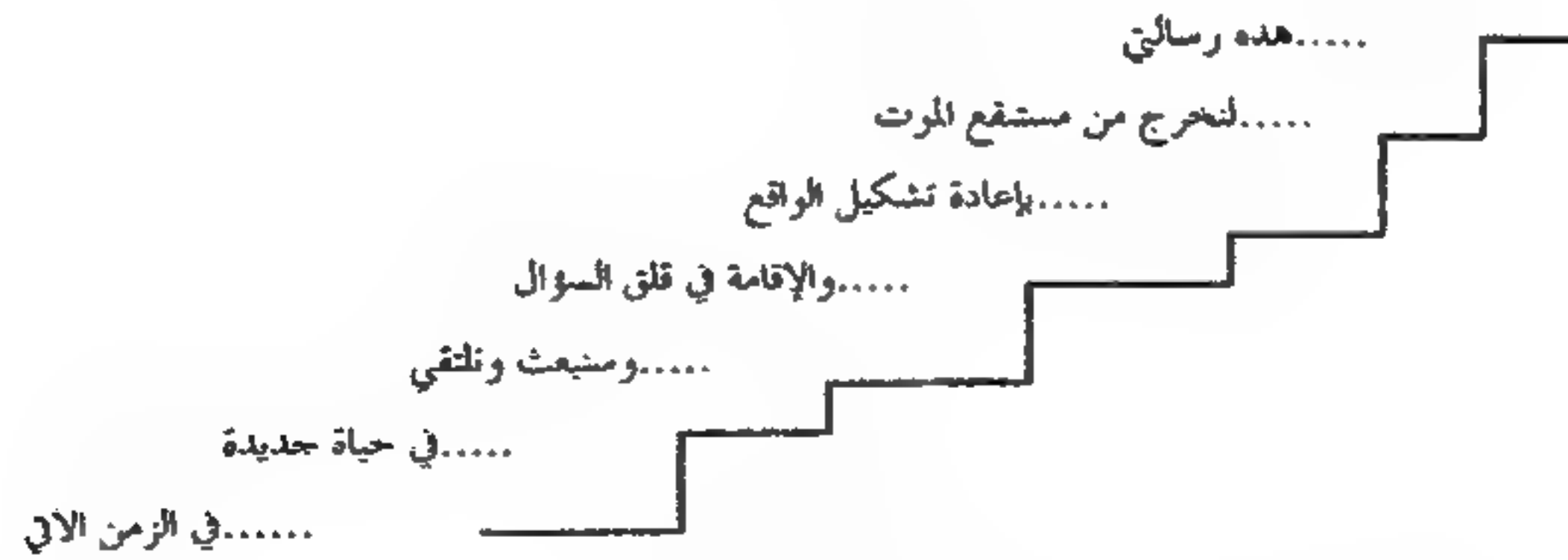
(٣) المرجع السابق، ص (٨٢).

(٤) المرجع السابق، ص (٨٤).

(٥) المرجع السابق، ص (٨٧).



معتمدة في رسمها على شكل توزيعها في النص، وهو أساس لا يبدو متيناً إلى درجة تسمح لها بالقول إن هذا الخط "يحدد النواة المركزية التي تدور حولها القصيدة بأكملها"^(١)، إذ تم تجاهل ألفاظ أخرى وعناصر على قدر كبير من الأهمية مثل: ماحياً كل حكمة والطوفان والناس ومرايا...، وربما كان من الأولى الالتفات إلى ما ميز في النص كتابياً من خلال طباعته بخط صغير. وتعيد المناقشة تشكيل النص ممارسة القراءة عليه بفعالية تأويلية لتقابل المسار السابق بتشكيلها الخاص على النحو التالي:



(١) المرجع السابق، ص (٨٨)

ولا يشكل هذا الخط - في نظرها - الاحتمالية الوحيدة للنص، إذ قد يستراعى خط آخر متراكباً فوق الخط السابق، وهذه الخطوط تسمح بقراءة ما جاء في الطرف الأيمن للخط المائل وفي الطرف الأيسر له، وتقوم خلال ذلك بما تدعوه ممارسة حقها في إعادة تشكيل الجمل^(١)، إذ تغير قول أدونيس التالي:

أرض تدور حولي أعضاؤك

نيل يجري طفونا ترسبنا

ليصبح على النحو التالي:

أرض تدور حولي

أعضاؤك نيل يجري فيه طفونا ترسبنا

إذ ترى في حرف الجر والضمير (فيه) عنصراً غائباً عن النص، وأن الشاعر قد ترك بياضاً يشير إلى استمرارية الجملة^(٢). ولكن ما كان يجدر الكشف عنه هو قيمة هذا الحرف والضمير ودلالة حذفهما، وأهمية استعادتهما في تشكيل الدلالة والكشف عن الرؤيا المتشكلة. فما قيمة إعادة تشكيل الجمل في القراءة؟ إنه تساؤل لا تجسده القراءة.

إن تشكيل المحاور الدلالية المائلة التي تقدمها الناقدة تبدو متكلفة في كثير من جوانبها. ويظهر ذلك - أولاً - بمحاولة تجريد الجمل الشعرية في تصورين: الحياة أو الموت، ثم توزيع ذلك على مدى الشق الأيمن من المحور والشق الأيسر منه، ثم المحور الدلالي الكامل بمقابلة المحورين السابقين^(٣)، وتشير إلى أن مبعث هذه المحاور هو رؤية متجذرة في عقل القارئ.

(١) المرجع السابق، ص (٩١).

(٢) المرجع السابق، ص (٩١).

(٣) انظر شكل ٨ و ٩ و ١٠ في المرجع السابق ص (٩٧، ٩٨، ٩٩).

لقد كانت غاية الناقدة من إعادة توزيع العناصر النصية وتشكيلها في قصيدة أدونيس تبرير منطقها في التأويل من خلال رصد ثلاث نتائج:

١. "الإقرار بأن ليس لهذه القصيدة هندسة مغلقة وثابتة لأنها دفعة أو حركة وليس لهذه الحركة بداية أو نهاية"، وهذه الفكرة منقولة عن خالدة سعيد في قراءتها للقصيدة في حركية الإبداع، وهو ما أشارت إليه الناقدة.

٢. "استحالة توزيعها إلى مقاطع شعرية محددة تدرس المقطع تلو الآخر، لأن للقصيدة بناءً هلامياً لا يسمح بإعادة تشكيل الجمل والنص فحسب، بل بإعادة تشكيل المقاطع الشعرية نظراً لطبيعة بنائها الاحتمالية".

٣. "تحديد منهج جديد لمتابعة دراسة ما تبقى من القصيدة" (١).

إن أثراً واضحاً لقراءة خالدة سعيد للقصيدة يظهر بوضوح في هذه القراءة، ليس ذلك على صعيد الإشارة السابقة، بل إن الذي دفع الناقدة -هنا- إلى التلاعب بجمل النص هو التساؤلات التي أطلقتها خالدة سعيد حول كيفية قراءة بعض جمل النص في قولها: "تجد نفسك بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، إذ كيف تقرأ هذا العبارة مثلاً: "هذيت كي أحسن الموت اصطفتيت النهدين بين تقاليدي" هل تقرأ "هذيت؛ كي أحسن الموت اصطفتيت.. أم "هذيت كي أحسن الموت، اصطفتيت النهدين بين

(١) المرجع السابق، ص (١١٣).

تقاليدي"^(١)، وترى أسيمة درويش أن نص أدونيس نص هلامي قابل للتشكيل في وجوه عدة، ولذلك لا بد أن "يأتي دور القارئ في إعادة تشكيل الجمل المبعثرة وإعادة الألفة المستلبة منها ومزاوجة شتاتها"^(٢)، وهو ما تقوم به في بعض الجمل.

وهذه الطريقة في القراءة ربما أدت إلى التعسف في منح الدلالة للجمل الشعرية والمفردات، فكيف يمكن قبول تفسير قول أدونيس "لنبداً" دلالة على الموت^(٣)، وهو تفسير نابع من الحرص على متابعة المداورة بين التقسيم الثنائي: حياة/ موت، ويصبح من الغريب أن تشير عبارة "زمني لم يجئ" وعبرة "جوعي يدور كالأرض" إلى الحياة^(٤)، فوضع العبارات في تشكيل وتوزيع مفترض بصورة غير مبررة تماماً أمر أدى إلى تحطيم الأنساق اللغوية وكسر سياق النص بشكل يسمح بمنح العبارات أي معنى يرغب القارئ في أن يمنحها لها.

وإذا كانت الناقدة تجد ملاذها في هذه الممارسة في التلاعب بالجمل وإعادة توزيعها وهو تراه حقاً لها^(٥) على أساس منطقها التأويلي، فإن القراءة لا يمكن أن تكون بهذا القدر من الحرية.

(١) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، ص (٨٧-٨٨).

(٢) درويش، أسيمة، معار التحولات، ص (١٢١).

(٣) أنظر الشكل ٩ في المرجع السابق، ص (٩٨).

(٤) أنظر الشكلين ١١ و ١٥ في المرجع السابق ص (١٠٠ و ١٠٤).

(٥) المرجع السابق، ص (٩١).

صحيح أن قاعدة التأويل عند إيزر تقوم على تحويل النص ليكون مترجماً
ناقلاً لعقل القارئ^(١)، إلا أن نظريته تقوم على أن القارئ ينطلق من نقاط معينة
في النص تسمح له بتشكيل قراءته وتجزئته له أن يحضر ملكاته^(٢).

إن القراءة التي تقدمها الناقدة تظهر مدى الإفادة من معطيات "نظرية
المتلقي" ولا سيما مفهوم التأويل من خلال إفساح المجال لرؤية القارئ في
تشكيل النص بالظهور، وترجيح إحدى الصيغ المحتملة على سواها^(٣)، وهي
تلاعب بتشكيل الجمل إلى درجة تقسيم الجملة الواحدة، وتشكيل جمل
أخرى بتكرار بعض الألفاظ كما في النموذج التالي من قول أدونيس:

"تجبل النار أيامي أنثى دم تحت هديها صليل
والإبط آبار دمع همر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب
تزلق جرح فرعته وشعشعته بياه وهمار (هذا جنينك؟)
أحزاني ورد"

ليصبح على النحو التالي:

"تجبل النار أيامي نار
أيام أيام أنثى دم تحت هديها
أيام (أنثى) صليل (تحت هديها) والإبط آبار دمع
أيام همر تائه
وتلتصق الشمس عليها كالثوب تزلق
أيام جرح فرعته وشعشعته بياه وهمار

(١) Iser. Wolfgang: The Act of Reading A theory of Aesthetic Respangs, ١١٢.

(٢) المرجع السابق، ص (١٠٨).

(٣) درويش، أسيمة، مسار التحولات، ص (١٢٥).

(هذا جنينك؟) أحزاني ورد" (١)

وتؤكد الناقدة -بعد ذلك- أن هذه القراءة لا تمحو الالتباس في النص (٢)، وفي الحقيقة إن ما جاءت به من تشكيل لا يضيف جديداً في توضيح الدلالة، وهذا ما يثير التساؤل حول جدوى هذا العمل، فالناقدة نفسها لم تصل إلى نتيجة ما غير تأكيدها الاحتمالية الدلالية للنص الشعري، وهذا يؤكد أنها لم تفعل شيئاً سوى أنها تنمي بعض ملاحظات خالدة سعيد في قراءتها للنص.

إن الناقدة تتعامل مع النص من منطلق قرائي يستمد بعض مقولاته من "نظرية التلقي"، وهذا ما يتضح من إصرارها على وجود "البياض" في النص (٣)، أو عناصر الغياب أو الكتابة بالحبر السري (٤)، وهي النقاط التي تسمح للقارئ بالانطلاق في هذا الفضاء المتعدد واللامحدود لي طرح "تأويلاً قابلاً لإعادة التأويل" -على حد قولها- من خلال ما تدعوه "قراءة البياض في القصيدة" (٥)، لكن قراءتها تبدو -في كثير من الأحيان- غير قادرة على كشف غموض النص، فمثلاً المقطع الذي أورد سابقاً وأحدثت عليه الناقدة تعديلاتها القرائية، عادت له مرة أخرى في محاولة لقراءة الغموض على حد تعبيرها (٦)، غير أنها لم تفعل شيئاً سوى معاينة ظاهرة الغموض ودوافعها لتستنتج من ذلك الخصائص التالية لظاهرة الغموض في شعر أدونيس:

(١) المرجع السابق، ص (١٢٦). لقد كُتبت بتوضيح التخييلات من خلال وضع خطوط تحتها في

الطباعة. وتعمل الناقدة في مقاطع أخرى، أنظر: ص (٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠).

(٢) المرجع السابق، ص (١٢٦).

(٣) المرجع السابق، ص (١٣٤ و ١٣٦ و ١٤٨ و ٢٠٧ و ٢٢٠ و ٢٢٢ و ٢٩٦).

(٤) المرجع السابق، ص (٢٠٦ و ٢٠٧ و ٢٠٨).

(٥) المرجع السابق، ص (٢٠٧/٢٠٨).

(٦) المرجع السابق، ص (٢١٤).

١. أنه شعر رافض يجيء من الغامض لأنه من المحير غير المكتشف...
٢. في صميم شعرية التواصل والتجاوز مع الجماعة والإنسانية كلها، لذلك فهو لا يسمح للغموض والغرابة بنسف الجسور بينه وبينها...
٣. أنه يتواصل مع الجماعة عبر هويته الشخصية ونوعه الخاص..
٤. إنه الشعر الغامض المعادل لرمز غامض في الوجود... (١)

فيما يبقى النص على غموضه، ولا يتم تفعيل المقولات المستمدة من المنهج القرائي لكشف هذا الغموض سوى في مواضيع محددة وبطريقة آلية، حيث يتم إقحام بعض الألفاظ في العبارات من منطلق أن ثمة ما حذف منها سواء أكان حرفاً أم كلمة أم جملة أم مقطعاً^(٢)، دون أن يبنى ذلك على تصورٍ كلي للرؤية الخاصة بالنص إلا في حدود عامة كان يمكن الوصول إليها دون عناء شديد مثل: أن النص يجسد الانحطاط الحضاري العربي والكويتي، وأن الشاعر يجابه هذا الانحطاط، وأن الابداع هو الباعث على الخروج من الركود والانحطاط^(٣)، لتستنتج من ذلك أن الرسالة التي تتضمنها القصيدة من أولها إلى آخرها تتجلى في نقطتين رئيسيتين:

"الأولى أن الإنسان هو الأصل/ الجذر في معادلة الوجود.

الثانية: أن السؤال بدافع المعركة هو الأصل/ الجذر في حركة التطور

الإنساني"^(٤).

(١) المرجع السابق، ص(٢١٥ - ٢١٦).

(٢) انظر المرجع السابق، ص(٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٢).

(٣) المرجع السابق، ص(٢٥٥).

(٤) المرجع السابق، ص(٢٥٦).

وتختزل —من ثم— رؤية الشاعر في أن الحياة تبعث من الموت^(١)، فكل ما قدم يكشف عن الجانب الإبلاغي في النص الذي يقود إلى تعدد الدلالات والانفتاح والبناء الشبكي، في حين أن ثمة عبارات وجمالاً ومقاطع بقيت غامضة تماماً لم يكشف عن دلالاتها ووظيفتها ضمن التصور الكلي الذي نتج عن القراءة التأويلية.

إن القراءة التي قدمتها أسيمة درويش لم تتمكن —في واقع الأمر— من إضاءة النص وكشف أسرارهِ وغموضهِ.

وعلى الرغم من استغلالها لبعض المقولات التي طرحت في "نظرية التلقي" وكشفها عن بعض الجوانب الدلالية للنص الشعري، إلا أن السمة الخاصة بمنهجية القراءة التأويلية لم تمارس بفعالية كافية في قراءة النص.

إن تعامل النقاد العرب مع معطيات "نظرية التلقي" لا ينحصر في استمداد مقولاتها عن القراءة بصورة مباشرة، إذ تظهر دراسة علي جعفر العلاق "الشعر والتلقي" اهتماماً بالتلقي لا على أساس أنه منهجية في القراءة، بل من منطلق بحث علاقة الشعر بالتلقي عموماً.

وعلى الرغم من تقديمه لبعض العبارات النقدية ذات الصلة بنظرية التلقي مثل قوله: "ما عاد معنى النص، إذن، إنجازاً لمؤلفه، بل صار نتاجاً أو خلقاً... يقوم به القارئ^(٢)، إلا أنه يشير إلى أن بحثه ليس معنياً —بشكل أساسي— "بالقارئ أو نظرية القراءة" وأن اهتمامه "سينصب على الجمهور المتلقي"^(٣).

(١) المرجع السابق، ص(٢٦٨).

(٢) العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي دراسات نقدية، ص(٦٥).

(٣) المرجع السابق، ص(٦٥).

هذا الاختلاف - كما سيتضح فيما يتلو من حديثه - يقوم على التفرقة بين دور القارئ وفعاليته في التعامل مع النص وبين صورة القارئ في النص^(١)، وما يؤكد ذلك أن علي جعفر العلاق يتحدث عن النص "جسدية النص الشعري"، فيقول: "إن القصيدة العربية ما تزال، في صلتها بالمتلقي، تخفي الكثير من تفاصيل كيانها الفيزيائي"^(٢)، وتغير العلاقة بهذه الصورة لدى الناقد يشير إلى قيام رؤيته على مركزية النص وأساسيته، وهذا ما يقرب التصور الذي تقوم عليه "نظرية المتلقي"، إذ يعمل العلاق على زحزحة مفردتي "النص-القارئ" ليستعوض عنهما "مفردتين أخريين هما: الشاعر، الجمهور"^(٣)، وهو ما أحال نظريته إلى علاقة التلقي بالشعر وإلى بحث في علاقة شعر التفعيلة بجمهور المتلقين، وهي مسألة لها بعدها التاريخي بالنسبة للشعر العربي منذ مطلع الخمسينيات^(٤).

وقام بتنمية ملاحظاته عن العلاقة العامة التي كشف عنها بين الشعر العربي الحديث وتلقي الجمهور وتحولات هذه العلاقة من خلال قراءته لنصين للبياتي: أحدهما "أغنية إلى ولدي علي" كتبها سنة ١٩٥٥م، والآخر بعنوان "قصيدتان إلى ولدي علي" كتبها بعد عشر سنوات من تاريخ كتابة النص الأول، وقد بدأ قراءته بمقارنة تحولات العنوان فيهما من "أغنية إلى قصيدة"، حيث يجسد هذا التحول - كما يرى - "التحول من الانفعال إلى تنظيم الانفعال، ومن الشفاهية إلى النص، ويمثل ذلك

(١) رالو، اليزابيث، "أخيراً عثر على القارئ"، ترجمة ثامر الغزي، نوافذ، صفر ١٤٢٠هـ - مايو ١٩٩٩م، ٨٤، ص (١٣٣).

(٢) العلاق، علي جعفر، الشعر والمتلقي، ص (٦٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٦٧).

(٤) المرجع السابق، ص (٧٠).

أيضاً، الانتقال من الحضور الفيزيائي للشاعر (الأغنية ترتبط بصوت مؤديها، وهو، هنا، صوت الشاعر بدلالة ضمير المتكلم) إلى انفصال الشاعر عن قصيدته (فالقصيدة لها وجودها المنفصل عن وجود الشاعر نفسه) ^(١)، وما قدم عن النصين كان محصوراً في دائرة اهتمامه: (علاقة الشعر بالجمهور)، حيث يتحرر النص الثاني "من روح الشعار ونبرة الخطاب المطلق بالغد، والحلم، وقدرة الجماهير على إنجازه، وهي أمور كانت من متطلبات البضاعة الأيديولوجية الرائجة عند المتلقي آنذاك" ^(٢)، وهو ما يشكل تحولاً في موقف الشعراء العرب من الاهتمام بالجمهور والخطابية في الشعر إلى التحرر نوعاً ما من هذه العلاقة.

إن تمثل النقاد العرب لاتجاه القراءة في "نظرية التلقي" يبدو محدوداً للغاية، ولا يشير إلى الاكتمال المنهجي على الصعيد التطبيقي، وقد كان مفهوم "التأويل" أكثر حضوراً وفعالية في قراءة أسيمة درويش، وربما ترجع هذه السمة -كما في الاتجاهات الأخرى- إلى غياب الأبعاد الفلسفية والخلفيات الفكرية التي تكمن وراء هذه الاتجاهات في القراءة.

إن استفادة النقاد العرب من اتجاهات القراءة يتنوع بالقدر الذي يتعلق بمدى إطلاعهم على النقد الغربي وبنوعية ثقافتهم، الأمر الذي يجعل ممارستهم النقدية ممثلة لجهود فردية أكثر منها تأسيساً لاتجاهات نقدية عامة، وتمثل دراسة علي الشرع "استراتيجية القراءة" واحدة من أهم المحاولات في تأسيس منهجية في القراءة تعكس تجربته الخاصة وخبرته في التعامل مع نصوص الشعر العربي الحديث، وهذا ما يشير إليه الناقد في قراءته لنص محمود درويش "أمشاط

(١) المرجع السابق، ص (٩٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٩٤).

عاجية" إذ يقول: "اعترف أن تجربتي مع درويش وشعره تجربة طويلة، وهذا يقتضي أن أكون أسست لنفسي ألفة مع شعر درويش قبل أن أباشر قراءة هذه القصيدة، وأعترف أيضاً أنني قبل أن أقرأ درويش كنت قد مضيت شوطاً بعيداً جداً في قراءة الشعر العربي المعاصر، وهذا يقتضي كذلك أن أكون قد أسست لنفسي ألفة بمجموعة أعراف كتابة القصيدة العربية المعاصرة"^(١).

لقد قدم الناقد اتجاهين في القراءة: الأول هو القراءة التفكيكية، والثاني هو القائم على "تحليل منهجية القراءة نفسها، أو منهجية القراءة وما يستتبع ذلك من إيجاد أو اكتشاف ما يسمى بنظرية الكفاية الأدبية الخاصة بالقراءة أو القارئ...، وكذلك اكتشاف مجموعة الأعراف التي يتكئ عليها القارئ في مقاربة النص المقروء"^(٢)، ويبدو أن هذا الأخير هو ما يتبناه الناقد في قراءته كما يتضح من تأكيده أنه سيعفي نفسه من مسؤولية تقييم المحتوى المضموني لنص درويش، وأنه سيعمد فقط "إلى بيان أسس منهجية القراءة أو إجراءات فعل القراءة"، وما يعنيه "هو بيان آلية فعل القراءة"^(٣)، بحيث يركز على كفاءته الأدبية لقراءة شعر درويش، ولذلك يلجأ إلى خبرته في التعامل مع شعر أدونيس في محاولة فهم درويش^(٤).

ويحاول الناقد توظيف معرفته من أجل تفسير النص الشعري، ولا يكتفي بمجرد معرفته بأساليب الشعرية، كما تظهر تساؤلات عن دلالة بعض الجمل في

(١) الشرع، علي، "استراتيجية القراءة منهج نقدي - قصيدة محمود درويش أمشاط عاجية"، علامات

في النقد، مج ١٠، جمادى الآخرة ١٤٢١هـ، سبتمبر ٢٠٠٠م، ج ٣٧، ص (١٦٢).

(٢) المرجع السابق، ص (١٥٩).

(٣) المرجع السابق، ص (١٦٥).

(٤) المرجع السابق، ص (١٧٨-١٧٩).

النص الشعري^(١)، وإنما يتابع هذه العملية (توظيف خبرته في قراءة النص) باستغلال معرفته بالنصوص الدينية والأسطورية، حيث يكشف من خلالها عن أمرين: الأول كيفية تشكل نص درويش "أمشاط عاجية" بصفته نص قراءة لسفر التكوين والتوراة؛ فدرويش "قارئ ماهر يبني نصه بفعل القراءة الجادة"^(٢)، والآخر يتعلق بالقراءة التي يقدمها الناقد حيث يمارس سلطته على النص التي تبدأ "من حيث ينتهي الشاعر"^(٣).

لقد بدا من الواضح تركيز الناقد -خلال القراءة- على التمفصلات الدلالية للغة النص الشعري إذا ما نظر إليها من وجهة نظر ابن اللغة العادي الذي يفتقد "للخبرة أو لحساسية اللغة الأدبية وأعرافها"^(٤)، وهذا ما يجعل التركيز في القراءة منصباً على مسألة الوعي الأدبي الذي يركز على إيجاد بنيات فكرية ذات نزوع إنساني في الشعر العربي الحديث، وهي بشكل خاص فكرة التحولات التي يشير إليها الناقد^(٥)، وقد لازمته في قراءات سابقة لشعر أدونيس وغيره في دراستيه عن الفكر البروميشي والأورفية في الشعر العربي الحديث، وأهمية مثل هذه القراءة أنها تقيم اعتباراً جاداً لخصوصية الأدب العربي والثقافة العربية الحديثة في المنهجية التي يحاول الناقد ترسمها.

إن قراءة نص درويش "أمشاط عاجية" في هذه الدراسة تأخذ منحى تأويلياً غير مكثف بالتفسير، إذ تعقد الصلات بين الرؤية الفكرية التي يقدمها درويش وبين ما يشير إليه الناقد/ القارئ، وهو ما يعبر عنه في ختام قراءته

(١) المرجع السابق، ص (١٦٦-١٦٧).

(٢) المرجع السابق، ص (١٧٥).

(٣) المرجع السابق، ص (١٦٧).

(٤) المرجع السابق، ص (١٦٥).

(٥) المرجع السابق، ص (١٧٩).

فسيقول: "وإذا كان لي عزاء في تعاملي مع نصوص درويش ونصوص غيره من الشعراء العرب المعاصرين فهو حاصل في هذه المتعة الخاصة أستشعرها ليس في الكشف عن مكنون هذه النصوص فقط، وإنما في الكشف عن الكثير من الأفكار والرؤى التي أحسها في داخلي أيضاً"^(١)، فالقارئ يمارس فعل القراءة من منطلق رؤية نابعة من إحساسه بتوافق رؤاه مع ما يقدمه النص الشعري، ولذلك فإنه يرى أن "النص المقروء لا يقوى على التجسد إلا بجهد القارئ ووعيه وإدراكه.

وهذا يعني ببساطة أن القارئ الحديث، وفق هذا المنهج النقدي، يضع نفسه في مركز إنتاج العملية الفكرية والأدبية من جهة، ويعني، من جهة أخرى كذلك أن الصورة النهائية للنص المقروء لا تتحقق إلا بجهد مشترك لقوى متعددة هي: المؤلف والقارئ ومجموعة الأعراف اللغوية والأدبية والفكرية التي يستند إليها كل من المؤلف والقارئ على السواء"^(٢)، وفعله هذا لا ينطلق من مجرد فرضيات منهجية مستمدة من النقد الغربي، بل إن انشغاله بالبنى الفكرية التي شغلت الشعراء العرب المعاصرين، والتي تشكل جزءاً هاماً من معطيات الثقافة العربية الحديثة بتنوعها هو ما يقبع خلف تشكل هذه المنهجية في القراءة، وهذا يؤكد أمرين:

- الأول أن تعامل الناقد مع الاتجاهات النقدية الغربية (وهو اتجاه القراءة هنا) لا ينحصر بحدود التلقي الآلي المباشر، وإنما يمارس على هذا الاتجاه نوعاً من التحوير بحيث يتناسب مع معطيات الشعر العربي الحديث الذي يشكل جانباً هاماً من جوانب الثقافة العربية.

(١) الشرع، علي، استراتيجيات القراءة، ص(١٩٨).

(٢) المرجع السابق، ص(١٦٠).

- والثاني أن الناقد يعي طبيعة المنهجية النقدية التي يطرحها، وقد بدا هذا الوعي على مدار القراءة التي يقدمها للنص في التفاته إلى نقده عبر لغة كاشفة عن طريقة تفكيره ولغته وتعامله مع النص بدرجة تساوي كشفه عن النص الشعري، إذ تؤكد خاتمة القراءة أن الفكرة التي انتهى إليها في قراءة النص تنتمي إلى ما يعتقد ويراه بنفس القدر الذي تنتمي إلى رؤية درويش والسياب وأدونيس وغيرهم من شعراء العرب.

إن طبيعة تلقي النقاد العرب للاتجاهات النقدية الغربية تظهر سمة لازمت العديد من الدراسات برزت من خلال تقديم جملة من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية عدة على الرغم من تبنيها لاتجاه محدد منها، أو ربما التعامل مع آراء تنتمي إلى اتجاهات متعددة ومتباينة في منطلقاتها في دراسة واحدة وتقديمها كما لو أنها منهجية واحدة منسجمة.

وبالطبع لا يعني ذلك أنه يجب على النقاد العرب أن يكونوا مجرد ناقلين مخلصين مستجدين من أية حساسية إبداعية يمكن إضفاؤها على الاتجاهات النقدية المستمدة من الغرب، ولكن من الضروري أن يتم ذلك في ظل وعي بمعطيات هذه الاتجاهات ومنهجياتها، فيتم ذلك في ظل مناقشة واعية لما يتعلق بها من أبعاد معرفية وفكرية وربط ذلك بمعطيات الثقافة العربية، وأن لا يتم تبني آراء تنتمي لاتجاهات مختلفة ومتعارضة كما ظهر في دراسة بنيس البنيوية التكوينية.

كما أن الآراء النقدية التي يتم حشدها في كثير من الدراسات لا تجد محلاً لها في التطبيق فتبقى أسيرة التنظير الذي يوقع النقد في "بجانية التنظير"، وهو ما برز بشكل لافت في دراسة بنيس "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته"، حيث يتم نقل هذه الآراء من الدراسات النقدية الغربية بشكل مباشر دون الإفادة منها فعلياً في قراءة النص، وتبرز في المقابل - دراسات نقدية تنطلق من رؤية نقدية ذات صلة واضحة باتجاهات نقدية معروفة وتمارس نقدها في ظل وعي بأبعاد هذه الاتجاهات دون الإشارة إلى ذلك على نحو تفصيلي كاف كما في الإفادة من السيميائية لدى خالدة سعيد وأحمد الزعبي أو الأسلوبية لدى محمد عبدالمطلب، وهي مع أهميتها بالنسبة لقراءة النصوص الشعرية، إلا أنها لا تسهم في تشكيل نظرية نقدية أو اتجاهات نقدية واضحة المعالم.

إضافة إلى ذلك فقد كان ظهور الاتجاهات الحديثة في النقد العربي غير متبلور إلى الحد الذي تسجم معه طروحات الناقد ذاته، بحيث يجمع في قران واحد ما ينتمي إلى البنيوية وما بعدها كما ظهر فيما قدمه الغدامي في "الخطيئة والتكفير"، وما جاء في دراستي محمد بنيس، إلا أن ذلك لا يدفع إلى الاستنتاج بفشل النقاد العرب، بل إن قسطاً كبيراً من ذلك يندرج في مسألة التحوير التي تحدث عنها إدوارد سعيد، إذ إن ظروف التلقي وضعت النقاد العرب أمام نظريات عدة مكتملة دفعة واحدة مما أدى إلى هذا المزج بين الاتجاهات النقدية.

إن ذلك لا يقلل من قيمة ما قدم قياساً لوضعية الثقافة العربية الحديثة، ولا يمكن الذهاب بعيداً كما فعل عبدالعزيز حمودة بالحكم على محاولات النقاد العرب بالفشل في إنشاء حداثة عربية^(١)، إذ المسألة تتعدى حالة النقد أو الأدب.

وعلى الرغم من أن ذلك لا ينفي وجود إشكاليات عدة يعانيها النقد العربي الحديث، لكن ذلك لا يدعو إلى هجر هذه الاتجاهات الحديثة، ويبقى العلاج لهذه الإشكاليات - كما فعل أحد الدارسين - بالدعوة إلى التحصن بثقافة تراثية نقدية عربية^(٢) أمراً لا يحل إشكالاً، إذ إن مثل هذه الحلول أو الفرضيات لا تتعامل مع التراث إلا من منطلق ما طرح في النقد الغربي، فتعيد المسألة إلى ما كانت عليه.

(١) حمودة، عبدالعزيز، المرايا المحدثية من البنيوية إلى التفكيكية، ص (٦١).

(٢) فريحات، عادل، تجليات النقد الأدبي الغربي في نقدنا المعاصر، علامات في النقد، مج ١١، رجب ١٤٢٢هـ - سبتمبر ٢٠٠١م، ج ٤١، ص (٢٤٦). وانظر ما فعله عبدالعزيز حمودة في المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، جمادى الأولى، ١٤٢٢هـ - أغسطس ٢٠٠١م، ص (٢٧٢).

من المؤكد أن هجرة الأفكار قلما تتم دون أن تفقد تلك الأفكار قيمتها، وذلك "لأنها تفصل الانتاجيات الثقافية عن منظومة الأطر المرجعية التي تحدت بالنسبة إليها وعياً أو بدون وعي^(١)، ولعل هذا أكثر ما يصدق على تلقي النقاد العرب للتفكيكية بشكل خاص كما ظهر فيما سبق، فتلقي الاتجاهات منسلخة عن أطرها المرجعية، وتطبيقها على نصوص شعرية في ثقافة تعاني من انقسامها بين ماضيها وحاضرها يجعل العضلة ثلاثية - كما يشير أحد الدارسين - عضلة الهوية وعضلة التاريخ وعضلة الغرب^(٢).

لقد بدا واضحاً - من المناقشات السابقة لقراءات النقاد العرب لنصوص شعرية حديثة في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة - أنها ظلت مسكونة بسؤال المعنى دون أن تستظهر الفارق بين الاتجاهات النقدية الحديثة في نظرها إلى المعنى أو مدار اهتماماتها، وربما يرجع ذلك إلى أن النقاد العرب غالباً ما كانوا يتعاملون مع الاتجاه النقدي من منطلقاته العامة دون تبيين كاف لتفرعاته واتجاهاته كما بدا مثلاً في القراءات الأسلوبية.

وقد بدا أن من أبرز الإشكاليات التي ظهرت في تبني النقاد للاتجاهات النقدية الحديثة عدم الأخذ بالاتجاه النقدي كمنظومة متكاملة وجهاز كلي لا يمكن الأخذ ببعض مقولاته وإهمال أخرى دون أن يفقد قيمته وفعاليته، وهو ما يعمل في كثير من الأحيان على ظهور اجتهادات شخصية غير مبررة.

حقيقة إن ذلك لا يقلل من أهمية امتلاك منهجية نقدية في قراءة النصوص الشعرية وهو ما سعى إليه النقاد العرب في الدراسات السابقة، على الرغم

(١) بورديو، بيار، الرمز والسلطة، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص (٥١).

(٢) شرابي، هشام، النظام الأبوي وأسباب تخلف المجتمع العربي، ص (٢٧)، وانظر: الجابري، الخطاب العربي المعاصر، ص (٢٤).

من أن حصيلة النصوص المقررة ربما كانت أقل مما يجب أو مما هو متوقع،
فأحياناً كان الانشغال بالتنظير يطغى على جهود النقاد في القراءة النصية، وهي
قضية تحتاج إلى مزيد من الإيضاح في الفصل التالي.

الفصل الثالث

قراءة النص ومشكلات التفسير

يتعلق البحث في هذا الفصل بعلاقة النص بالقراءة النقدية، وهي مسألة لها بعد مفاهيمي خاص؛ ولا بد قبل الخوض في هذه العلاقة من توضيح المفاهيم الأساسية وبشكل خاص مفهوم التفسير وتمييزه عن القراءة، فالحديث عن القراءة والتفسير يفترض توضيح العلاقة بين النص والقارئ، ويقوم ذلك استناداً إلى التفرقة المعروفة في التراث العربي، في دراسات التفسير وعلوم القرآن، بين التفسير والتأويل الذي يتوازى مع القراءة في حيثياته، يقول الألوسي: "التفسير القطع بأن مراد الله كذا والتأويل ترجيح أحد الاحتمالات بدون قطع، وقيل التفسير ما يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية"^(١)، فهذه التفرقة تقدم التفسير على أنه يقود إلى المعنى الواحد والنهائي والثابت، كما تشير إلى ارتباطه بالنص وروايته (أي ما يروى من ظروف إنتاج النص أو نزوله في حالة النص القرآني) أما التأويل فلا يصل إلى المعنى النهائي والقطعي ولكنه يعتمد الترجيح بين دلالات متعددة يحتملها النص، ولذلك فهو مرتبط بالدراية والقدرة العقلية (أي أن فيه جزءاً كبيراً من المؤول وعقليته)، وهذا يظهر صلة التأويل بالقراءة كما يظهر صلة التفسير بالنص في حيثياته الذاتية دون تدخل من القارئ وأفقه، وعلى الرغم من الإشارات المتعددة التي تؤكد أن التفسير والتأويل بمعنى واحد^(٢)، إلا أن كثيراً من المفسرين قد أدركوا تماماً الفارق بينهما، فأشير إلى أن التأويل هو التفسير الإشاري^(٣)، وارتبط التأويل بترجيح أحد الاحتمالات على

(١) الألوسي، محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج ١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بدون تاريخ، ص (٥).

(٢) الحنفسي، مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م، ص (٢٣٤).

(٣) للزرقاني، محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، ج ٢، مكتبة البحوث والدراسات، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ص (٥٦).

أساس أن "التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجاز والتأويل تفسير باطن اللفظ وهو الرجوع لعاقبة الأمر"^(١)، كما ارتبط التأويل بالاحتمالية والترجيح^(٢) والاستنباط حيث يُشترط أن يقوم به العلماء "العالمون بمعنى الخطاب الماهررون في آلات العلوم"^(٣)، فالتأويل يماثل القراءة في أنه يعتمد على فعل المؤول/القارئ، أما التفسير فيشير تحديده إلى النص فهو "علم يبحث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن ومدلولاتها وأحكامها الإفرادية والتركيبية ومعانيها التي تحمل عليها حالة التركيب وتتمت ذلك كمعرفة النسخ وسبب النزول وقصة توضح ما أجهل في القرآن ونحو ذلك"^(٤)، ويقدم هذا التحديد العديد من العناصر التي تنضوي تحت فعل التفسير ككيفية النطق ومعرفة مدلولات الألفاظ وأحكامها في حال الأفراد (أي ضمن المعجم) أو التركيب، ثم ما يتعلق بسياق وجود النص.

ويتحدث نصر حامد أبو زيد عن هدف التفسير فيقول: "يهدف إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص فهماً "موضوعياً"، أي كما فهمه المعاصرون لنزول هذا النص من خلال المعطيات اللغوية التي يتضمنها النص وتفهمها الجماعة"^(٥)، وهذا التوضيح لهدف التفسير مبني على التفريق بين التفسير والتأويل، ولكن

(١) الحنفي، مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج ١، ص (٣٣٤).

(٢) الفزري، محمد بن محمد بن محمد، إتيان ما يحسن من الأخبار الدائرة على الألسن، ج ٢، تحقيق خليل محمد العربي، دار الفاروق الحديثة، القاهرة، ط ١، ١٤١٥ هـ، ص (٨٤).

(٣) الحنفي، مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج ١، ص (٣٣٤).

(٤) الألويسي، محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج ١، ص (٤).

(٥) أبو زيد، نصر حامد، "الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص"، فصول، مج ١، إبريل ١٩٨١، ع ٣، (١٤٢).

ربما لم يعد بالإمكان الحديث عن الوصول إلى المعنى النهائي أو الوحيد للنص بحيث يستنفد النص منذ القراءة الأولى، فالوصول إلى مدلول نهائي أو ما أطلق عليه المدلول الفائت^(١) بات هدفاً غير مقبول في الاتجاهات النقدية الحديثة، وهذا ما يسمح بالحديث عن اختلافات في التفسير، كما لا يمنع - أيضاً - إمكانية الحديث عن أخطاء في التفسير في الوقت ذاته.

إن هناك رغبة في هذه الدراسة بمقابلة القراءة النقدية بالنص الشعري، وهو فرض مقبول حتى من قبل نظرية التأويل، وهو ما يتضح من قول عاطف جودة نصر: "إن هذا الفرض يفضي إلى أن نكون أمام نصين؛ النص كما يتجلى ويظهر لنا من خلال امثالاتنا وخبراتنا التفسيرية، والنص من حيث هو كيان مأخوذ في ذاته يند عنا ولا يقع في حوزتنا"^(٢)، وما يراد حقيقة من هذه التفرقة هو إيجاد مدخل مناسب لمواجهة القراءات التي قدمها النقاد العرب لبعض نصوص الشعر العربي الحديث بالنصوص ذاتها، ويتعامل هذا الفصل مع مفهوم القراءة الذي يشهد تنوعاً كبيراً بحسب الاتجاهات النقدية، كما أشير في الفصل السابق^(٣)، على أنه دمج وعي القارئ بمجرى النص^(٤).

والتمييز بين المفهومين (التفسير والقراءة) لا يعني وضع أحدهما مقابلاً للآخر أو مضاداً له، بل إن ما سبق يظهر مدى حاجة التأويل/القراءة إلى التفسير، فالمسألة تشبهه - تماماً - وصف ريفاتير للمرحلة الأولى من عملية

(١) Tallis. Raymond, Not Saussure, (١٠).

(٢) نصر عاطف جودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص(١٤٩).

(٣) راجع الفصل السابق من هذه الدراسة صفحة (٣٣٠) وما بعدها.

(٤) راي، وليام، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧، ص(١٧).

القراءة "التي تتواصل من بداية النص إلى نهايته، من أعلى الصفحة إلى أسفلها"^(١)، إذ يصعب السيطرة الكاملة على النص من خلال الكلمات والتراكيب، لأن النص غير قواعدي، وعلى الرغم من أن كفاءة القارئ اللغوية تمكنه من فهم غير القواعدي كما يقول ريفاتير^(٢)، إلا أنها غير كافية لفهم المعنى الأدبي الذي يحتاج إلى الكفاءة الأدبية. إن ما يتصوره ريفاتير يقود إلى أن المرحلة الأولى من القراءة تحاول فهم النص لكن ذلك لا يتم إلا في المرحلة الثانية من خلال القراءة الاسترجاعية، وهي وقت التفسير الثاني أو القراءة التأويلية (hermeneutic reading)^(٣)، التي تختلف عما كان القارئ يسعى إلى الوصول إليه في القراءة الأولى، إذ من الصعب متابعة النص الأدبي من بدايته إلى نهايته وتفسيره تفسيراً منسجماً وتاماً، وهذا ما يجبر القارئ على التدخل واستحضار ملكاته ووعيه الخاص لإنتاج المعنى في النص، وذلك يقود إلى حقيقة أساسية مفادها أنه لا يمكن قيام التأويل أو القراءة دون أن يمر القارئ بمحاولة التفسير كمرحلة أولى وضرورية، وقد عبر أحد النقاد العرب في قراءته لنصوص شعرية حديثة عن ذلك بقوله: "والمحاولة التي أريد أن أبذلها لفهم النص الأدبي لا تقف عند حدود ما يمكن أن يطلق عليه المنهج التفسيري الذي يعنى بشرح الجزئيات، وتحليلها اعتماداً على مقاييس اللغة تارة والبلاغة تارة أخرى، وما يلزم ذلك من ضبط المعنى ودقة استخلاصه فهذا دور لا بد من تخطيه وعلى المدارس أن يكون بمنأى عن الوقوف عند حدوده وإن كان عليه أن يستفيد به (كذا) لأنه لا بد له أن يطلب ما هو أشد خطراً وأبعد مثلاً وهو ما يمكن أن نطلق عليه المنهج التحليلي"^(٤).

(١) Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, (٥).

(٢) للمرجع السابق، ص(٥).

(٣) للمرجع السابق، ص(٥).

(٤) أبو الأنوار، محمد، قراءة في الشعر العربي الحديث، ص(١٠).

إن هذه التفرقة بين التفسير والقراءة تبدو أساسية وحاسمة في إيضاح القراءة ومناقشة تعامل النقاد العرب مع نصوص الشعر الحديث، ويمكن التدليل على ذلك بمناقشة بعض الدراسات الأسطورية التي أظهرت منحى تفسيريًا واضحًا وليس قرائيًا نتيجة عدم وضوح الرؤية المنهجية لديها كما في دراساتي علي البطل وعبد الرضا علي عن الأسطورة في شعر السياب، فمن خلال المقابلة بين هذه الدراسات وبين القراءات الأسطورية التي استندت إلى المنهج الأسطوري أو بعض معطياته كما في قراءات ريتا عوض وعلي الشرع الأسطورية يتضح الفارق بين القراءة والتفسير، ففي قراءة ريتا عوض لقصيدة خليل حاوي "لعازر" لا تكفي بالكشف عن الرموز ودلالاتها^(١)، بل إن هدفها توضيح الرؤية التي يقوم عليها استخدام الأسطورة، فتقول: "فإن قصيدة "لعازر" ١٩٦٢ أسطورة من أساطير الموت والانبعاث ولدت من معاناة خليل حاوي لقضية الحضارة العربية. وقد جاءت هذه القصيدة وليدة لقاح بين تجربة الشاعر الخاصة ونموذج الموت والانبعاث الكامن في اللاوعي الإنساني. فكانت القصيدة تنويعًا على الأسطورة الأولى بحيث لم يأت الانبعاث أصيلاً فكان مشوهاً وكانت تجربته أكثر مرارة من الموت"^(٢)، فهذه القراءة لا تلفت الانتباه إلى صلة القصيدة بما تحيل إليه من قصة "لعازر" فحسب، وإنما إلى الفكرة التي تتجسد فيها وعلاقتها بالموت والبعث المرتبط باللاوعي الإنساني، بحيث يكون نموذج الموت والانبعاث الذي تعدّه نموذجًا أعلى هو المسؤول عن بناء النص وتشكيله، ثم تربط ذلك بالمستوى العام، فتصبح معاناة خليل حاوي هي معاناة لقضية الحضارة العربية. وذلك يشير إلى حضور واضح لوعي الناقدة في التحليل، فهي

(١) انظر: عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص(١٢٤-١٢٥).

(٢) المرجع السابق، ص(١٣٢).

لا تسلم نفسها لمعطيات النص فحسب، بل إن منهجها في القراءة يلقي بظلاله على النص.

الأمر نفسه يمكن ملاحظته لدى علي الشرع في قراءاته الأسطورية للشعر العربي الحديث، فهي تتجاوز الكشف عن الأسطورة لتكشف عما يكمن خلفها من رؤية فكرية، بحيث لم تعد غاية الناقد تفسير النص بإيضاح إحالاته إلى الأساطير، وإنما يسعى إلى الوصول إلى الرؤى الفكرية التي يجسدها النص أو التي يجدر بالقارئ أن يصل إليها من قراءة النص الشعري، فتحليل الناقد لقصيدة "شباك وفيقة ٢" يظهر التفاته إلى ما يحيل إليه النص من أسطورة أوروفئوس على الرغم من أن النص الشعري لا يشير إلى ذلك بشكل مباشر وصريح، ذلك أن الناقد لا يقوم بعمل المفسر، وإنما يسعى إلى استكناه النص بالبحث عما تنسجه لغته من رؤى فكرية، وبذلك استطاع الوصول إلى فكرة "اختراق عالم الموت"^(١) التي تقوم عليها أسطورة أوروفئوس، بل إن الأمر يتعدى ذلك - أيضًا - إذ إن بحث الناقد في قراءته لشعر السياب وأدونيس والبياتي لا ينحصر في حدود الكشف عن الأساطير، وإنما هو تجسيد لمنطلق قرائي يرى أن تجارب الشعراء العرب المعاصرين تعكس موقفًا فكريًا تمحور في أسطورة أوروفئوس و"هو معاناة الإنسان نتيجة إحساسه المستمر بعبثية الوجود"^(٢).

إن مقارنة هذه القراءة بما قدمه علي البطل عن نص السياب نفسه "شباك وفيقة ٢" تظهر هذا الفرض القائم على التفريق بين القراءة والتفسير، فعلي

(١) الشرع، علي، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص (٧٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٤).

البطل يكتفي بالقول إن وفيقة هي "عشتار"^(١)، وهو ما يشير إليه النص صراحة من خلال قول السياب:

أطلي فشباكك الأزرق

سماء تجوع،

تبينته من خلال الدموع

كأني بي اربحف الزورق.

إذا انشق عن وجهك الأسمر

كما انشق عن عشتروت المحار^(٢)

وهو لا يكشف عن قيمة هذا التوظيف للأسطورة، أي أن الرؤية الفكرية التي يجسدها استخدام الأسطورة والتي يمكن أن تشكل قراءة للنص غائبة، هذا عدا عن أن ما يقوله علي البطل هو مما لا يختلف عليه اثنان بخلاف ما هو عليه الأمر في قراءة الشرع، إذ إن احتمالية ظهور قراءة معارضة ومخالفة لما ذهب إليه قوية جداً، فهو يعطي وجهة نظره فيما يقوله النص.

ويمكن ملاحظة الأمر ذاته في دراسة عبد الرضا علي للأسطورة في شعر السياب، ففي تحليله لقصيدة "المعبد الغريق" يتتبع جمل النص معيذاً صياغتها بلغته أو مازجاً بينهما بطريقة الشرح والتفسير كما يبدو من قوله مفسراً أحد المقاطع: "فالسباب يدعو "عوليس" الذي ما زال يجوب البحار في رأي السياب، إلى نبذ فكرة العودة إلى أهله، ومصاحبته إلى بحيرة "شيني" حيث "المعبد الغريق" لأن العودة إلى الأهل أصبحت غير مجدية، فابنه شاب ومبسم وزوجه الوهاج غداً حطباً .. ثم يخاطبه قائلاً:

(١) للبطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص(١٤٥).

(٢) للسياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، مج ١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩، ص(١٢١).

أما فجعتك في طروادة الآهات من جرحي
ومحتضرين؟

فيم التردد إذن .. هل:

لأجل فجور أنثى واتقاد متوج بالثار
تخضب من دم المهجات حتى سلّم الأفن^(١)

فمثل هذه الدراسة لا تكاد تتجاوز ما هو معطى في النص الشعري ذاته، بل ربما أنها لا تعطي سوى ظاهر النص فلا تكشف عن مكانم الرؤية الحقيقية والرموز الخفية فيه، إلا أنه مما لا شك فيه أن مثل هذا العمل التفسيري يعد أساسيًا لإقامة القراءة، وربما ساهمت الدراستان المذكورتان عن الأسطورة في شعر السياب في إيضاح جوانب شعره وتفسيره إضافة إلى دراسات أخرى حظي فيها السياب باهتمام النقاد، مما جعل الاهتمام به يبرز كظاهرة نقدية في نقد الشعر العربي الحديث.

إن ما سبق لا يوضح الفارق بين القراءة والتفسير فحسب، وإنما يكشف عن محدودية الرؤية التي تقوم عليها الدراسات التفسيرية، وذلك يرجع، بالدرجة الأولى، إلى غياب المنهجية التي تصدر عنها هذه الدراسات، فتأتي خالية الوفاض من أي ملمح يسم القراءة ويميزها، يقول ميلر: "عندما يُعرّف الشكل الدقيق لعلاقة النص مع سياقه يكون عمل التفسير قد بدأ"^(٢)، ثم يتابع: "إن كانت تلك النظرة للأدب صادقة، فستجعل دراسة الأدب عملاً كثيفاً، ما دام ما سيوجد في الأدب سيكون معروفاً سلفاً من قبل المفسر وما يمكن أن يكون أشد وضوحاً بأن يعرف ويرى في مكان آخر، مثلاً من خلال دراسة التاريخ والمجتمع

(١) علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ص(١٤١).

(٢) ميلر، جي. هيليس، أخلاقيات القراءة، ص(١٨).

لذاتيهما"^(١)، وقد أقم التفسير - بناء على ذلك - "بالسطحية وإطفاء جوهر الشعر الذي تفرزه بنية النص ونظامها المعقد الخاص"^(٢)، لكن ذلك لا يقلل من أهمية التفسير في القراءة، إذ إنه الجانب الخاص بحضور النص في القراءة، وهو ما يمكن أن يشكل مجال الاعتراض عليها، عندما يلحظ إسقاطات القراءة على النص أو مباينة القراءة لما يقدمه النص نفسه أو محدودية القراءة عما يحتمله النص، عندئذ يغدو من الضروري اللجوء إلى التفسير لإظهار ما يحمله النص من مضامين وإحالات أسطورية أو سياقية أو غيرها.

إن البحث عن مشكلات التفسير في قراءات النقاد العرب لنصوص الشعر العربي الحديث يتبلور، من هذا المنطلق، في ثلاثة محاور أساسية:

الأول دراسات الغموض والحاجة إلى التفسير، حيث يتم إيضاح ذلك من خلال أهم الدراسات التي تحدثت عن ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث.

الثاني إشكاليات التفسير في القراءات النقدية لنصوص الشعر العربي الحديث، حيث يتم الوقوف عند نماذج محددة تظهر أهم الإشكاليات التي انتابت القراءات النقدية كما سيتم توضحه فيما يتلو.

والثالث قراءات أنشودة المطر وتعدد التفاسير، حيث يتم استعراض القراءات التي قدمت عن أنشودة المطر وملاحظة تعدد التفاسير وأثر الاتجاه النقدي في تفسير النص.

(١) المرجع السابق، ص (١٩).

(٢) الصكر، حاتم، ترويض النص دراسة لتحليل النصي في النقد المعاصر إجراءات .. ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص (٥٧).

دراسات الغموض والحاجة إلى التفسير

لقد استشعر النقاد العرب ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث وشعر التفعيلة خاصة منذ فترة مبكرة^(١)، ومن المعروف أن الغموض يرجع إلى صعوبة التفسير والفهم، وقد كان للنقاد العرب وقفات عدة عند ظاهرة الغموض تباينت ما بين الإحساس بالظاهرة والشكوى منها وبين دراستها وتأطيرها بحثاً عن مسبباتها ومظاهرها على مدى فترات متباعدة، وربما غدا الوقوف عند هذا الجانب أمراً ملحاً في هذا الفصل لا لإظهار صعوبة تفسير الشعر الحديث فحسب وإنما لتجسيد ذلك من خلال دراسات النقاد العرب أنفسهم، فقد شكّا مصطفى عبد اللطيف السحرتي - منذ وقت مبكر نسبياً - من غموض بعض النصوص، وأعلن عن احتجاجه على نص للبياتي بقوله: "ولا ندري لماذا يميل البياتي إلى هذا الغموض والإبهام ويتعد عن الواقعية"^(٢)، وإحساسه بالغموض ناجم عن حيرته في التفسير كما يظهر في تعليقه على قول البياتي:

مدينتي الحزينة الصماء

تخاف من حاكمها الشرير

الميت الضرير

لكنما القمر

يحب في أحيائها الفقيرة السوداء

صبية عمياء

تؤمن بالفجر وبالإنسان

(١) جدير بالذكر أن ظاهرة الغموض لا تقتصر على الشعر الحديث، وهي مرتبطة بالشعر دوماً، ولكن ربما كانت في الشعر الحديث وشعر التفعيلة أشد بروزاً وخاصة بتأثير السوربالية في هذا الشعر.

(٢) السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، شعر اليوم، ص (٨٣).

وترفض الإحسان

من عاشق فقير

فيقول: "ولقد حرنا فيما يعنيه "بالقمر" ففسرها أحدهم بأنها الحرية، ولكن المعنى الكلي لا يستقيم بهذا التفسير، وقد دار ظننا أنه يقصد بالقمر، الشعب، والمعنى بهذا التفسير قد يستقيم، ولكن الشاعر يضعنا في موقف مفسري الألغاز والأحاجي. وجدير به أن يتنكب هذه الألاغيز لتوصيل تجاربه الحية، ومضامينه العصرية للقارئ توصيلاً مباشراً وموحياً إيحاء قريباً إلى الفهم"^(١).

والغموض الذي يتحدث عنه السحرتي في نص البياتي يعكس إشكالية التفسير التي يعانيها في قراءة النص، وهي إشكالية تأتي من عجز الناقد عن التعامل مع هذا النص بسبب اهتمامه بالصياغة الحرفية دون اهتمام بالرؤية الكلية، ولا تشكل هذه الالتفاتة سوى ملامح أولى للإحساس بهذه الظاهرة، فقد تبعها دراسات عدة التفتت إليها على نحو أكثر منهجية ووضوحاً كما في دراسة عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر"، حيث انطلق من تصوره لطبيعة اللغة الشعرية المعاصرة نافياً أن تكون وسيلة ترجمة للوجود أو للتجربة، فالشعر هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة"^(٢)، وقيمة ما يطرحه عز الدين إسماعيل في إرجاعه هذه الظاهرة إلى اللغة وما دعاه "المصطلح الجديد"، وهو

(١) المرجع السابق، ص (٨٤).

(٢) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص (١٨٠).

وإن لم يلتفت إلى أثر الغموض في إعاقه التفسير^(١)، فإن إشارته السابقة أظهرت فهمًا مميزًا لطبيعة العمل الشعري، إذ يعد الغموض في الشعر "خاصية في طبيعة التفكير الشعري" وليس خاصية في طبيعة "التعبير الشعري"^(٢)، معطيًا للظاهرة بعدًا رؤيويًا مميزًا للفن الشعري، ولعل في تفريقه بين الغموض والإهمام ما يشير إلى وعي الناقد بأهمية الغموض في الشعر ورفضه الإهمام الذي يؤدي إلى استحالة التفسير^(٣).

ويعبر شكري عياد عن نظرة مختلفة في رفضه لتعليل الغموض في الشعر بحداثته^(٤)، ويحصر مظاهر الغموض في ثلاثة مظاهر: أولها اعتماد الأديب على ثقافته أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة^(٥)، والثاني التركيز الشديد حيث إن الشاعر "حائر بين نوازع كثيرة لم يستطع أن يحدد موقفه تجاهها، ومن هنا يجد نفسه سعيدًا كل السعادة إذا استطاع أن يشكل، في بضع جمل، صورة يمكن أن تمثل فيها تلك الأزمة، لا بد له إذن من التركيز الشديد"^(٦)، وأخيرًا التجريد حيث أن الشاعر "يلج على العلاقات الداخلية في العمل الفني أكثر من إلحاحه على تصوير العلاقات للعالم الخارجي. وهذا هو لب "التجريد" في الفنون كلها"^(٧)، ويربط شكري عياد هذه المظاهر "بالموقف الحضاري للشاعر

(١) ذلك أنه يرى أن الألفاظ في ذاتها لا تؤدي معاني محددة وينبغي استقبال القصيدة كاملة، انظر: المرجع السابق، ص (١٩٣).

(٢) للمرجع السابق، ص (١٩٠).

(٣) للمرجع السابق، ص (١٨٩).

(٤) عياد، شكري، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص (٧٩).

(٥) للمرجع السابق، ص (٨٠).

(٦) للمرجع السابق، ص (٨٠).

(٧) للمرجع السابق، ص (٨٠).

الحديث^(١) "مبرزاً علاقتها بالثقافة، ويشعر كلام عياد بأن الغموض يرجع في جانب منه إلى إحساس قراء الشعر بعدم مطابقة ما يقرؤونه بما يشعرون به في حياتهم^(٢)".

يبدو من الصعب متابعة ما كتب عن الغموض في الشعر العربي الحديث، وإذا كان مثار الاهتمام بهذه الظاهرة فيما يتعلق بمشكلات التفسير فإن من اللافت للانتباه ما ورد في ثلاث دراسات عاينت هذه الظاهرة من هذه الوجهة، أولى هذه الدراسات "أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر" لخالد سليمان، وتتسم دراسته باهتمامها بما يتعلق بالأساليب الشعرية من خلال تركيزها على أربعة أنماط: غموض الرموز، وغموض الدلالة، وغموض نحوي، واستحالة الصورة، وكما يتضح فجميعها خواص أسلوبية، وتختلف - على نحو واضح - عما جاء به شكري عياد في التفاته إلى ثقافة الناقد، ويرجع ذلك إلى أن خالد سليمان لا يسعى إلى الحديث عن أسباب الظاهرة، وإنما سعيه مرتبط بالنص الشعري وما يشتمل عليه من تشكيلات لغوية ورموز، مما يجعل عمله شديد الصلة بمشكلات التفسير، فهو يلتفت في نظره إلى الرموز الأسطورية إلى أهميتها في فهم القصيدة وتفسيرها، فيقول: "إنه لكي يفهم القارئ القصيدة عليه أن يستدعي إلى الذاكرة الأسطورة القديمة بأبعادها المتنوعة، جزئية كانت هذه الأبعاد أم كلية. ويترتب على هذا أيضاً، أن أي قصور لدى القارئ في استحضار تلك الأبعاد في الأسطورة، سيقول من فهمه للنص الشعري الذي يقرؤه، وربما لا يفهمه على الإطلاق"^(٣)، ويشير إلى ما ينتاب فهم النصوص

(١) المرجع السابق، ص (٨٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٨٥-٨٦).

(٣) سليمان خالد، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، لريد، ١٩٨٧، ص (٣٥-٣٦).

الشعرية من غموض دلالي سواء على مستوى المفردة أو التركيب^(١)، كما ينبه إلى مرجعية الضمائر في هذه النصوص وأثرها في إضفاء الغموض وإعاققة الفهم والتفسير، إذ يرى أن القارئ في كثير من نماذج الشعر الحر يقف "عاجزاً عن إرجاع الضمير في الجملة إلى مرجع معين"^(٢)، ويقف أخيراً عند استحالة الصورة، حيث يحس القارئ "بعجزه التام عن الإحاطة بالأبعاد الجديدة التي اتخذتها الصورة، لأنه ينظر نفس المنظار الذي ينظر به إلى شعر المتنبي والبحري..."^(٣)، ودراسة الناقد على أهميتها إلا أنها بقيت في حدود منطلقاتها الأسلوبية والبلاغية في الوقت الذي لم يكشف فيه عن دور القارئ إزاء إشكاليات التفسير في الأنماط التي قدمها.

ويستخذ دريد يحيى الخواجة منحى آخر في توضيح ظاهرة الغموض من خلال ربطها بالقصيدة، فالغموض هو "نتيجة مستجدات تركيبية القصيدة الحديثة"^(٤)، وهو لا يكفي بمعاينة الظاهرة وعلاقتها بالحدث، وتوضيح بعض مظاهر الغموض في الأسلوب الشعري مثل: "الغربة في انحراف اللغة"^(٥)، واستخدام الرمز الشعبي الأدبي^(٦)، والبعد التفكيرى في طبيعة الشعر الحديث الذي يتطلب قارئاً يتمتع بمؤهلات ثقافية جادة^(٧)، ولكنه يلفت الانتباه إلى بناء القصيدة في حديثه عن القصيدة المهشمة، فيقول: "إن التهشيم نال الشكل

(١) المرجع السابق، ص (٥٦).

(٢) المرجع السابق، ص (٧٠).

(٣) المرجع السابق، ص (٨٠).

(٤) الخواجة، دريد يحيى، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية ص (٣)، دار الذاكرة، حمص، ط ١، ١٩٩١، ص (٩).

(٥) المرجع السابق، ص (٦٩).

(٦) المرجع السابق، ص (٧٣).

(٧) المرجع السابق، ص (٨٧).

والمحتوى، وأي تغيير جذري، في جوانب عدة، وإلى معطيات جديدة في الذوق الأدبي، وإلى تعدد مستويات البنى في القصيدة مما يدخلها في سياقات تبدو للمتأمل... غامضة"^(١)، كما أنه يقيم علاقة ما بين ظاهرة الغموض ودور المتلقي، إذ يرى أن المتلقي مطالب اليوم بأن يعد عدته لتذوق حساسية الفن المعاصرة^(٢)، وهو ما يوحي بأن المسألة ذات صلة واضحة بالتفسير وقدرة القراء على قراءة النصوص الشعرية.

ويكشف عبد الرحمن القعود عن نظرة مخالفة لما مضى، إذ يفضل استعمال مصطلح "الإبهام" بدلاً من "الغموض"، مبرراً ذلك بأن "الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى أبحر أكثر خفاء وانغلاقاً"^(٣)، ويرجع سبب الإبهام إلى الحداثة وتوجهاتها الفكرية والفنية^(٤)، ويتحدث عن بعض مظاهر الإبهام مثل الغياب الدلالي الذي يتجسد في:

- أ. غياب الموضوع في القصيدة، إذ يرى "أن غياب الموضوع أو الفكرة الرئيسة من النص يعني حضور أبرز أسباب الغياب الدلالي فيه"^(٥).
- ب. "التركيز الشديد على أثر الشعر بدلاً من التركيز على ما يقوله ويبلغه"^(٦).

(١) المرجع السابق، ص (١١٠).

(٢) المرجع السابق، ص (٩٤).

(٣) القعود، عبد الرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٩)، الكويت، ذو الحجة

١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م، ص (١٢).

(٤) المرجع السابق، ص (١٣).

(٥) المرجع السابق، ص (١٧٩).

(٦) المرجع السابق، ص (١٩٠).

ج. التحريد^(١).

ولعل من أبرز ما يشير إليه من مظاهر الإبهام ما ينتج عن تشظي بنية القصيدة من تشتت دلالي^(٢)، وما يؤدي إليه تفجير اللغة من إبهام العلاقات اللغوية، إذ يعد عملية التفجير هذه أبرز مسبب للغموض كما يبدو من قوله: "ولعل فكرة تفجير اللغة هي أبرز سبب يقف خلف هذا الغموض في لغة الشعر الحدائي"^(٣)، ويمثل على ذلك بنماذج عديدة لم يكن موقفاً في اختيار بعضها أو في إدراجها في سياق كلامه كما سيتضح فيما يتلو.

إن دراسات الغموض تكشف عن مشكلة حقيقية في قراءة النص الشعري الحديث مكنها صعوبة التفسير، ومقولة التفسير لا تطرح، هنا، من أجل الوصول إلى المعنى الثابت أو المعنى الذي أراده الشاعر، وهي لا تحول دون اختلاف التفسيرات، لكنها تشكل ركيزة للبحث عن النص وما يقوله النص من خلال لغته وإحالاته في مقابل القراءة المقدمة. ودراسات الغموض تظهر صعوبة تحقيق ذلك مما يسبب إشكاليات عدة في التفسير كما سيتضح فيما يتلو.

(١) المرجع السابق، ص (١٩٢).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٠٩).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٥١).

إشكاليات التفسير في القراءات النقدية

لقد تبين من خلال ما سبق أن الغموض صفة ملازمة للشعر العربي الحديث، ولم تكن الغاية من العرض السابق لبعض دراسات الغموض المساهمة في الحديث عنها من المنطلق ذاته؛ أي من خلال الشعر ذاته، وإنما كانت الغاية التأكيد على أن التفسير يمثل إشكالية حقيقية أحس بها النقاد العرب، ثم التأسيس للحديث عن إشكاليات التفسير في القراءات النقدية.

إن إشكالية التفسير تتعلق بجزئيات النص وما تحيل إليه، وذلك تبعاً للوجهة التي تقتضيها القراءة، والتي تحكم الرؤية الكلية للنص الأدبي، وهي ما تحتم - في النهاية - تفسير جزئيات النص بما يخدم القراءة ومنطلقها النقدي، فتأتي تعددية التفاسير للعناصر المتواجدة في النص الشعري خصوصاً، و"من هنا يستدعي النص التفسير"^(١)، ويستوجب الالتفات إلى معطياته عند مقابله مع القراءة التي قامت بتأويله، ويمكن تحقيق هذه المقابلة من خلال ثلاثة محاور هي:

أولاً مرجعية اللغة الشعرية وإشكالية التفسير:

ثمّة حقيقة عاينتها بعض التوجهات الألسنية في دراستها للغة، فمن المعروف أن سوسير قد طرح فكرة جوهرية في حديثه عن تشكل الإشارة اللغوية من طرفي الدال والمدلول، حيث إن الجزء المحسوس في اللغة يعرف "بالدال والجزء الغائب بالمدلول والعلاقة التي تربط بينهما الدلالة"^(٢)، وذلك باعتبار تشكلها من هذا النظام الذي يجمع الطرفين في علاقة اعتبارية، وناتج

(١) غصن، أمينة، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص(٢٢).

(٢) وتزيفان، أزلويد، "الدلالة والمرجع"، في: مجموعة من المؤلفين، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، ٢٠٠٠، ص(٢٤).

ذلك عزل اللغة عن الواقع أو الأشياء الخارجية ما دام أن الدال في اللغة يشير إلى مدلول في اللغة ذاتها، وهو ما ترتب عليه الاعتقاد أنه "إذا كانت اللغة تبدو أحياناً أنها تشرح الحقيقة كما هي فعلاً فذلك لأن حقيقة ثانية فقط أنشئت خلال اللغة"^(١)، وذلك ما ارتكزت عليه الاتجاهات البنيوية وامتداداتها فيما بعد البنيوية، حيث عد المعنى منتج اللغة أو أثر اللغة أكثر من كونه مشروحاً فيها^(٢)، إلا أن ذلك لا يشكل المعطى الوحيد في الدراسات الألسنية، إذ تهتم دراسات الدلالة بتحديد المشار إليه للإشارة اللغوية، وهو ما يطلق عليه "الوظيفة المرجعية" أو المرجع أو المشار إليه، و"يتولد المشار إليه لا بين الدال والمدلول بل بين الدلالة وما تشير إليه أي في الشيء المعين الواقع في الخارج"^(٣)، فالمرجع شيء آخر غير المعنى، وقد نظر إلى وجود علاقة ثابتة بين الرمز ومعناه ومرجعه "بحيث إن كل رمز يقابله معنى معين، وكل معنى يقابله مرجع معروف ومحدد، بينما يكون مرجع واحد (شيء واحد مشار إليه واحد) له ما شئت من الرموز"^(٤)، فالمرجع شكل من الإحالة بحيث يحيل الكلام/اللغة إلى الشيء، ففي "المرجع يلتقي الشيء في كينونة المعنى العام لرمز معين مع واحد من المعاني (العامة) لشيء مدرك، تحت هذا التحليل تنصرف الإشارة، أو سلسلة الإشارات المكونة تعبيراً مرجعياً، كتجسد خيارى لواحد من المعاني العامة للشيء. و(المرجع) هو التطابق بين مدلول الإشارة والإشارات اللغوية ومعنى شيء معين"^(٥)، وذلك يظهر أن المرجع لا يتساوى مع الدال أو المدلول أو المعنى، وإنما "هو نتيجة الفعل المشترك لعدد من العناصر"^(٦) في النص، وليس المقصود

(١) Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٥).

(٢) المرجع السابق، ص(٥٢).

(٣) وتزيفان، أزولدا، الدلالة والمرجع، ص(٢٦).

(٤) فريجة، جوتلوب، "المعنى والمرجع"، في: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ص(١١٠).

(٥) Tallis, Raymond, Not Saussure, (١٠٨).

(٦) المرجع السابق، ص(١١٧).

بالعناصر الدوال والعلاقات المقامة بينها، بل هذه ومدلولاتها وعلاقة الدلالة بالأشياء المشار إليها.

حقيقة إن الحديث عن المرجعية يمثل أكبر إشكالية تواجه قارئ الشعر عند القراءة والتفسير، حيث إن الإحالة في اللغة الشعرية تصبح غامضة بفعل الوظيفة الشعرية الجمالية في الرسالة اللغوية على حد رأي ياكبسون^(١)، وقد بدا اهتمام الشعرية الحديثة واضحاً بالفرقة بين المعنى والمرجع وبين المعنى والفعالية المؤثرة في المتلقي^(٢)، وحدد جان كوهن ثلاثة أبعاد لمرجعية المعنى الشعري: طبيعي وثقافي وشخصي^(٣)، حيث يصبح حل شفرات النص - على حد تعبير كوهن - "صعباً وليس أمام المتلقي إلا اللجوء إلى سياق النص"^(٤)، وهو ما يعني - في المحصلة النهائية - عدم إمكانية تقديم القراءة دون اعتبار للسياق مهما حاول النقاد من خلال اعتمادهم على بعض الاتجاهات النقدية الحديثة أن يتجاهلوا السياق. وبالطبع لا يعني ذلك أن المرجعية الشعرية تتحدد بالسياق، ولكن السياق يشكل واحداً من عناصر عديدة تمد الناقد بمرجعيات اللغة الشعرية، فمرجعيتها قد تكون سياقية أو أسطورية أو دينية أو يمكن اختصار ذلك كله وإرجاعها إلى الأبعاد الثلاثة التي حددها كوهن. غير أن ما هو جدير بالتنبيه أن المرجعية لا تعني السياق ذاته أو الأسطورة ذاتها... إلخ، وإنما هي تماثل - كما اتضح فيما سبق - بين دلالة النص وما يحيل إليه، بحيث تكمن وراء التشكيلات الدلالية واللغوية في النص الشعري.

(١) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص (٥١).

(٢) كوين، جون، اللغة العليا النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة،

القاهرة، ١٩٩٥، ص (١٥٠-١٥١).

(٣) المرجع السابق، ص (١٦٣-١٦٩).

(٤) المرجع السابق، ص (١٦٩).

إن ما سبق يشير إلى مدى أهمية المرجعية في تفسير النص الشعري وفهمه، فهل التفت النقاد العرب إلى هذه الأهمية في قراءاتهم لنصوص الشعر العربي الحديث؟ إن متابعة هذه القراءات تكشف عن مواقف مختلفة على هذا الصعيد، فهناك ناقد واحد التفت إلى أهمية المرجعية بوعي نقدي لأهميتها في تفسير النص، وهناك من اهتم بهذه المرجعية دون أن يشير صراحة إليها، ثم هناك من أطلق شكواه من صعوبة الوصول إلى مرجعية اللغة الشعرية، أما غالبية النقاد العرب فقد سبب عدم قدرتهم على تحديد المرجعية وعدم إدراك أهميتها في إساءة التفسير وهو ما انعكس أثره على القراءة المقدمة.

لقد كان علي الشرع الناقد الوحيد الذي التفت إلى أهمية "مرجعية الدلالة أو المعنى" في لغة الشعر العربي الحديث، حيث يقول: "والوقوف عند موضوع المرجعية له أهمية خاصة سواء في فهم هذا الشعر أو في تفسير العلاقات الغائبة من سياقه اللغوي المائل للعيان، أو في توضيح مجموعة الصور والأخيلة المهيمنة على طبيعة الدلالة في لغة هذا الشعر"^(١)، ويقدم الناقد نماذج عدة يظهر من خلالها أهمية "المرجعية" في فهم النص الشعري وتحديد خصوصية لغته، وقد بني ذلك على فهم خاص لمرجعية الدلالة إذ يردّها إلى ما يشعر به الشعراء العرب من "الإحساس بعبء الماضي والموروث المنحدر منه من جهة، ومن الإحساس برغبة الخروج من مجموعة التصورات الفكرية والجمالية التي شكلت الفلسفة العامة لهذا الماضي الموروث من جهة ثانية"^(٢)، وحديثه - هنا - مختص بعلاقة الشاعر باللغة عمومًا، ولذلك يرى أن المرجعية هي "إعادة القراءة التي

(١) الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، ص(٦٢).

(٢) المرجع السابق، ص(٦٢).

يمارسها الشاعر المعاصر لمجموعة من التجارب الإنسانية المودعة نصوياً^(١)،
ومن النماذج التي أظهر من خلالها ذلك تفسيره قصيدة أدونيس "مرآة خالدة"
التي يقول فيها:

١ - الموجة

خالدة

شحن تورق الغصون

حوله

خالدة

سفر يفرق النهار

في مياه العيون

موجة علمتني

أن ضوء النجوم

أن وجه الغيوم

وأنين الغبار

زهرة واحدة.

ويرتكز تحليله للمرجعية على الاقتنانات الغريبة أو العلاقات الغريبة بين
الألفاظ، وبشكل خاص الجزء الأخير في وصف خالدة "بأنها موجة علمتني / أن
ضوء النجوم / أو وجه الغيوم / وأنين الغبار / زهرة واحدة"، فيقول: "إن فهم
التعبيرات الغامضة يوجب علينا تعقب بذرة المعنى في الدلالات المجازية، فما
الذي يختفي وراء قوله: ضوء النجوم؟ هل يعني بذلك ما تنطوي عليه النجوم
من دلالة الضوء والنار؟ وبالتالي قصد بقوله: وجه الغيوم ما تنطوي عليه من

(١) المرجع السابق، ص (٦٣).

دلالة الماء، وقصد بقوله: أنين الغبار ما ينطوي عليه من دلالة التراب. وإذا جاز لنا هذا الفهم ألا نجد أنفسنا إزاء العناصر الثلاثة المعروفة في الفلسفات القديمة أساساً لمادة الخلق أو الحياة؟ وبالتالي هل يصعب علينا هذا الاستنتاج: إن النار والماء والتراب هي التي تشكل الزهرة - رمزاً للحياة"^(١)، فالدلالة المتشكلة - كما يتضح في هذا التفسير - تحيل إلى مرجعية ثقافية معروفة في الفلسفات القديمة، ودون معرفة هذه المرجعية يصعب - حقاً - اكتشاف التشكيلات الدلالية في النص الشعري، وقد تكون هذه المرجعية أشد غموضاً عندما تمثل خلفية لصورة شعرية كما في قول البياتي في "اقصيدة الإغريقية":

كانت تستلقي بصفائرها الذهبية عارية فوق رمال
الشاطئ تبكي عند مغيب النجم: حصان البحر
الأسطوري

وترسم الأفق دوائر حمراء وهمس للريح: اشتعلي
يا نار الحب وكوني شارة هذا الليل الأبدى
القادم من أطلال المدن الإغريقية
كانت ترسم فوق الرمل عيوناً وشفاه
ويداً تستحدي قطر المطر الخضراء.

ويعلق الناقد على هذا المقطع بقوله: "هذا النموذج الشعري الشفاف لغة وأخيلة كان حصيلة لقاء بين شاعر بمكانة البياتي ومصدر تراثي غني باللوحات الفنية الخاملة، أعني قصص ألف ليلة وليلة"^(٢)، ويفسر الصورة الواردة في النص بإرجاعها إلى ما ورد في حكايات "ألف ليلة وليلة" في إحدى سفرات

(١) المرجع السابق، ص(٦٨).

(٢) المرجع السابق، ص(٧٣).

السندباد، وبعد الإحالة إلى النص الذي يشكل مرجعية الصور والأخيلة^(١) يرى أن العناصر التي وردت في سفرة السندباد "هي أسباب الفكرة الجوهرية، وهي المشكلة الخطوط الأساسية لأرجاء تخيلة البياقي المترامية..."^(٢)، فهذه التفسيرات بالاستناد إلى مرجعية النص الشعري تظهر مدى صعوبة التفسير من جهة، وتبرز مدى أهميتها لفهم النص الشعري من جهة أخرى، وبالتالي أثرها في إقامة القراءة حول النص.

إن تحديد المرجعية يبدو حاسماً أحياناً لفهم النص الشعري وتفسيره، وربما تصاحب ذلك مع أية محاولة جادة للفهم والتفسير دون أن يعي الناقد طبيعة العمل الذي يقوم به، ذلك ما يتضح من خلال النموذج التالي من نقد عبد الواحد لؤلؤة لمقطع من شعر صلاح نيازي يقول فيه:

برق.. رعد.. نرْف.. دود

و"حصان" متروك في مزرعة الحقب "الحيوانية"

لا يدري ما يجري حوله

لا يدري ما يجري في أروقة الدولة

ويظل يجر بناعور.. ويدور بتابوت خشبي.

إن كثرة المرجعيات التي يحيل إليها هذا النص كما يكشف عنها عبد الواحد لؤلؤة تستلزم إيراد أجزاء طويلة من قوله، فيقول: "هذه صورة الإنسان المعاصر في ذهن صلاح، إنسان يدور "كالحمار في الطاحون" وهي صورة خففها الشاعر ليجعلها صورة "حصان يجر بناعور" يسحب دلاء الماء من النهر إلى مزرعة ترتفع عن مستوى النهر. هنا تزدحم الإشارات الثقافية لتزيد من

(١) انظر تفصيل ذلك في المرجع السابق، ص(٧٤).

(٢) المرجع السابق، ص(٧٥).

غموض الصورة في ذهن من يفتقر إلى معرفة هذه الإشارات. السياق يصور مصرع [توماس بيكت] رئيس أساقفة كانتربري، الذي اغتاله فرسان الملك هنري الثاني بعد عام ١١٥٤ وهو في معقله في الكاتدرائية. لم يكن الإنسان حتى في صورة رئيس الأساقفة، يدري "ما يجري في أروقة الدولة" [هنري بلانتاجنيه] فرنسي الأصل، والنشأة، تزوج من [إليانور] مطلقة الملك الفرنسي لويس السابع، وكانت أميرة إقليم [أكيتين] وشاعرة دنيوية الميول، ... فرسان الملك فهموا أن الملك الدنيوي يريد التخلص من سلطة رئيس الأساقفة، الذي قيل إنه عارض في استيلاء الملك على بعض ممتلكات الكنيسة^(١).

فهذه المعلومات التاريخية تشكل مرجعية لقول الشاعر: "لا يدري ما يجري في أروقة الدولة"، ويتابع كشفه عن مرجعيات العبارات الأخرى في النص، فيقول: "ثمة "حصان" متروك في مزرعة الحقب "الحيوانية". هنا إشارة إلى كتاب [جورج أورويل] بعنوان حظيرة الحيوان (١٩٤٥)، ... يصور البشر في عالمنا السياسي المعاصر ضروباً من الحيوان في حظيرة كبرى، يحكمها الخنزير [نابليون] وهم لا يعرفون ما يجري في الحظيرة، ولا ما في ذهن الحاكم. و"الحقب الحيوانية" هي الحقب الطويلة من السنين التي عاشها الإنسان المعاصر عيشة الحيوان في الحظيرة. و"الحصان المتروك" هو صورة الحصان في لوحة [بروغيل] المعلقة على جدار "في متحف الفنون الجميلة" في بروكسل. التي وصفها الشاعر الإنكليزي [دبليو. هـ. أودن] في قصيدة تحمل العنوان نفسه. في هذه اللوحة عدد من المشاهد المأساوية التي لا يكثر لها البشر الجالسون في مقهى، ... غير عابئين بسقوط الطفل [إيكاروس] في البحر...

(١) لؤلؤة، عبد الواحد، مدائن الوهم شعر الحداثة والاشتات دراسة تقنية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص(٩٦).

وفي زاوية اللوحة صورة "حصان متروك" في زاوية، يحك مؤخرته بجذع شجرة، وهو ضجر من الانتظار، لا يدرك أنه حمل إنساناً يجري إعدامه في زاوية مهجورة قدرة، الإنسان المعاصر، كما يراه الشاعر، لا يدري ما يجري حوله، مثل حصان [بروغل] أو حمار الطاحون، أو حصان الناعور...^(١).

فإذا كانت اللغة الشعرية في هذا النص تحيل إلى هذه المرجعيات فإن ذلك يؤكد مدى صعوبة التفسير وتحديد المرجعية الشعرية، وهو ما أحس به بعض النقاد العرب كما يظهر في قراءة محمد عبد المطلب لقول حسن فتح الباب التالي:

إعصار السيل الجامح
يجرف ما أبقى الليل
وما صنع الويل
يهوي الوثن المتأله
تعالى أجراس الميلاد
يحيا الإنسان الإله
لكن اللهب اللافع
يخترم القصر ويذرو الكوخ
بعد ربيع الأعياد

إذ يعبر محمد عبد المطلب عن عدم قدرته على تحديد المرجعية التي يقوم عليها النص بقوسله: "فالدقة الشعرية تقدم ذاتها بعيداً عن مرجعها، فليس هناك في الواقع سيل (جامح) يجرف الليل في طريقه، وليس هناك أجراس تعلن الميلاد الجديد وليست هناك آلهة وثنية هوي، والإنسان مهما امتلك القوة لن يصل

(١) المرجع السابق، ص (٩٧).

متزلة الألوهية، وليس هناك هب يأتي بعد ربيع الأعياد ليهدم القصور والأكواخ. فلا يبقى أمام القارئ إلا أن يشكل عالماً على هذا النحو، بكل فعاليته التدميرية الداخلية التي تحتاج إلى كل هذه العوامل الخارجية لتستطيع تغييبه حتى يمكن إنتاج العالم الجديد بمعايره الجديدة^(١).

فهذه القراءة لم تكشف عن الخصوصية الأسلوبية للنص الشعري، كما أنها حاولت أن تنفي وجود المرجعية، وذلك لأن فهم الناقد معلق بالمرجعية الواقعية، في حين لم يثر اهتمامه ما إذا كان للنص مرجعية أخرى ثقافية مثلاً، إذ تمثل هذه الدفقة الشعرية دورة مكتملة بدءاً بالإعصار وانتهاءً باللهب، وكلاهما يوحيان بالتدمير والإزالة والحو، وعندما تعلق هذه الدلالة مع ما يشير إليه قوله: "يهوي الوثن المتأله" و"يحيا الإنسان الإله" تظهر صلة هذه الدفقة بطروحات الفلسفة العدمية في الغرب حيث أعلنت موت الإله وإرجاع كل شيء إلى الإنسان^(٢)، إذ إن الدفقة الشعرية - هنا - قائمة على نزعة إنسانية مما يعني أن للنص مرجعية ثقافية، وبالتالي لا مبرر لتساؤلات محمد عبد المطلب عن مرجعية واقعية للجمل الشعرية. فالدفقة الشعرية تبدأ بـ(الإعصار) و(سيل جامع) يعصف بكل المعتقدات السائدة فيحطمها، وهي لحظة تنويرية تعمل على إزالة ما أبقاه (الليل) و(ما صنع الويل) التي هي إشارات إلى الجهل والتخلف الفكري والحضاري، ولذلك يصر الشاعر على تحطيم الوثن المتأله ليقوم فكراً جديداً قائماً على أن الإنسان هو صانع قيمه وأفكاره ومعتقداته.

لكن الفكر الحداثي يملئ تجاوز أي فكرة أو قيمة مادام أنها من وضع الإنسان، ولذلك عادت الدفقة الشعرية من حيث بدأت إلى لحظة البدء لحظة

(١) عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص(٢٣).

(٢) فاتيمو، جيانني، نهاية الحدائث الفلسفات العدمية والتفسيرية، ص(٢٤).

التحطيم لحظة (اللهب اللافح). وقد كان بمقدور محمد عبد المطلب في قراءته الأسلوبية أن يلتفت إلى توزيع المعجم اللفظي مثل: (إعصار، يحرف، الليل، الويل، يهوي، وثن، متأله) في الأسطر الأربعة الأولى وملاحظة ما تحمله من دلالة سلبية، وأنها جميعاً تشير إلى التحطيم والهدم، ثم الانحراف في دلالة العبارات الشعرية في السطرين الخامس والسادس وما يحملانه من دلالة إيجابية في: (تعالى، الميلاد، يحيا، الإله [في مقابل المتأله])، وهي تحمل دلالة إيجابية، ثم الانحراف مرة أخرى إلى الدلالة السلبية التي تجسدها الألفاظ والتراكيب التالية: (اللهب اللافح، تحترم، يذرو)، ولو تم ذلك لظهرت مركزية الدلالة الإيجابية في السطرين الخامس والسادس وما يحملانه من قيم فكرية.

وهذا يشير إلى أن اعتماد بعض النقاد العرب على مقولة "لا مرجعية اللغة الشعرية" أو كما يقول محمد عبد المطلب: "إن الخطاب الشعري بلا مرجعية أصلاً"^(١) قد دفعهم ذلك إلى التخلي تماماً عن البحث عن المرجعية الشعرية في تفسير النص وقراءته.

إن هذه الإشكالية في تفسير النص تظهر في دراسات عدة، منها — على سبيل المثال — قراءة إلياس خوري لقصيدة محمود درويش "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، فعنوان القصيدة يثير ضرورة البحث عن مرجعية ما، وهو ما لم يلتفت إليه إلياس خوري في قراءته، فيقول: "تنطلق اللغة الشعرية إلى تداعيات داخل الذات. تنقسم الذات إلى نقيضين، موقفين متحاورين، لا يوحدتهما سوى اللهب الموسيقي الذي ينفجر في نهاية القصيدة وكأنه الحركة الأخيرة في إيقاع الموت — الحياة"^(٢)، ثم يتابع قوله: "بين الصوتين المتحاورين، الشهيد والشاعر

(١) عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص(٢٤).

(٢) خوري، إلياس، الذاكرة المفقودة، ص(٢٦٩).

الشاعر والشاعر، القصيدة والشاعر، تقع بنية القصيدة التي لا تتقدم إلا لتستعيد ثم تعود إلى الوراء حتى تتوحد بالنحن^(١)، وهكذا تظهر القراءة النقدية لغة مراوغة ناجمة عن عدم القدرة على تفسير النص وتحديد مرجعيته التي تشير إلى أسطورة نرسييس الذي عشق صورته المتمثلة في الماء فوق في حب صورته دون أن يدرك أنها صورته، ولما شغف بها حباً انشغل عن الطعام والشراب إلى أن مات فنبئت مكانه زهرة أرجوانية حملت اسمه تدعى (الترجس)^(٢)، فهذه الأسطورة تجسد انقسام الذات وعدم إدراكها لصورتها المنعكسة في الماء، التي يشير إليها النص الشعري بـ "تلك صورتها"، حيث تمثل العبارة الشعرية الخروج من هذه المرحلة النرجسية والتمييز بين الذات والآخر، وعدم التفوق على الأنا في العشق (عشق فلسطين)، إذ أصبح نرسييس رمزاً للعاشق المنتحر، وهو ما يشير إليه نص درويش بـ "هذا انتحار العاشق".

إن عدم إدراك هذه المرجعية قد جعل القراءة لا توضح الصورتين اللتين تقوم عليهما بنية القصيدة، إذ يراوغ الناقد في طرح مجموعة من البدائل: الشهيد والشاعر، الشاعر والشاعر، الشاعر والقصيدة، ثم كيف يتم توحيدهما في نحن؟ لو كان بمقدور الناقد الوصول إلى مرجعية النص فربما كان سيتخلى عن طرح البدائل والاحتمالات، ولتخلصت لغته النقدية من المراوغة، فهي لا تقول - في وضعها الراهن - شيئاً محدداً؛ إنها تطرح خيارات أو تتحرك في فراغات شأها شأن اللغة الشعرية كما يبدو من قوله: "تنقسم الذات إلى متكلم وغائب ويأتي الانسحاب مدخلاً إلى الوحدة التي تحيل الأرض إلى جزء من الإنسان"^(٣)، وهذا

(١) المرجع السابق، ص (٢٦٩).

(٢) فولسر، أدموند، موسوعة الأساطير الميثولوجيا اليونانية للرومانية الاسكندنافية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، ١٩٩٧، ص (٧٠-٧١).

(٣) خوري، إلياس، الذاكرة المفقودة، ص (٢٧٠).

يدعو إلى طرح أسئلة من مثل: كيف يوحد الانتحار الذات المنقسمة؟ وما علاقة ذلك بالعشق (انتحار العاشق)؟ وما موقف درويش من الانتحار والعشق؟ هذه الأسئلة لا تجد جواباً في هذه القراءة ولا أية قراءة لا تأخذ باعتبارها مرجعية النص.

إن هذه الإشكالية في التفسير تظهر في قراءة النقاد العرب لقصيدة السياب "رؤيا في عام ١٩٥٦"، حيث تبدأ القصيدة - التي تتكون من سبعة مقاطع - بالحديث عن الرؤيا على النحو التالي:

حطت الرؤيا على عيني صقراً من لبيب

إنها تنقض، تجتث السواد

تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل

جفن، فالمغيب

عاد منها توأماً للصبح - أثمار المداد

ليس تطفئ غلة الرؤيا: صحارى من نحيب

من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد

أهو بعث أهو موت أهي نار أم رماد

أيها الصقر الإلهي الغريب

أيها المنقض من أولب في صمت المساء

رافعاً روعي لأطباق السماء

رافعاً روعي - غنميذا جريئاً،

صالباً عيني - تموزاً، مسيحاً.

أيها الصقر الإلهي ترفق

إن روعي تتمزق،

إنما عادت هشيماً يوم أن أمسيت ريجاً^(١)

فقد توقف عند هذا النص أكثر من ناقد، وقد حظيت أسطورة "غنيميد" باهتمام النقاد في تفسير هذا المقطع، وذلك لأن السياب قد وضع حاشية تشير إلى هذه الأسطورة، وقد ارتكز عدد من النقاد على هذه الحاشية ظناً منهم أنها تشكل مفتاحاً لتفسير النص^(٢).

قلة من النقاد من التفت إلى ما يحيل إليه النص الشعري من مرجعيات أسطورية ودينية، فقد أدرك إحسان عباس أن هذا المقطع يحيل - أيضاً - إلى أسطورة بروميثيوس، فيقول: "نعد هذه الفاتحة محاكاة لصورة بروميثيوس، الذي أرسل زفس لعقابه صقراً ينهش قلبه"^(٣)، وهذا ما التفت إليه علي الشرع أيضاً^(٤)، وعلى الرغم من أن ذلك لا يشكل المرجعية الوحيدة للنص إلا أنهما ينفردان في هذه الالتفاتة. كما انتبه علي البطل إلى علاقة مطلع القصيدة برؤيا يوحنا اللاهوتي، لكنه لم يوضح هذه العلاقة التي تبدو جذرية وأساسية تقبع خلف التشكيل النصي، إذ يعلق على هذه الفكرة قائلاً: "تطالعنا رؤى مختلطة أشد اختلاطاً، وليس هناك أي أمل في تمايز أضدادها أو اتضاح الحقيقة منها"^(٥)، غير أن الحقيقة هي عكس ذلك تماماً إذا ما تم ربط النص الشعري ككل بالمرجعية الدينية الموجودة في الإنجيل التي يحيل إليها النص، فلا شك أنه ليس من قبيل الصدفة أن يبنى النص الشعري على سبعة مقاطع مرقمة كل منها يتضمن صوراً مروعة من العذاب والألم، ويستجمع فيها إشارات عديدة من أساطير

(١) السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، مج ١، ص (٤٢٩-٤٣٠).

(٢) انظر مثلاً: علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ص (٩٥).

(٣) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص (٣٣٢).

(٤) الشرع، علي، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، ص (٨٢).

(٥) البطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ص (١٦٢-١٦٣).

بابلية(عشتار وتموز)، ويونانية (غنيميد وبرميثيوس)، وشخصيات تاريخية (جنكيز)، وشخصيات واقعية (حفصة)^(١)، وأغلبها تعكس صوراً مأساوية، فتصور الدمار الذي سيصيب بغداد وبابل "فجنائن بابل تندثر"^(٢)... إلخ، إذ إن ذلك مرتبط برؤيا يوحنا اللاهوتي، حيث رأى سبعة ملائكة يسكبون "جامات غضب الله على الأرض، فمضى الأول وسكب جامه فحدثت دماطل خبيثة..، ثم سكب الثاني جامه فصار دماً كدم ميت..."^(٣)، والصور التي يقدمها يوحنا في رؤياه مليئة بالفضائع والرعب الذي يدب في "بابل" التي يقدمها بصورة امرأة؛ "والمرأة التي رأيت هي المدينة العظيمة التي لها مُلكٌ على ملوك الأرض"^(٤)، فإذا ما أخذت هذه المرجعية بعين الاعتبار ونظر إلى قراءة محمد لطفي اليوسفي لمطلع النص لتبين مدى أهمية تحديد المرجعية، ولاتضح مدى بعد القراءة عن معطيات النص ومرجعياته، فهو يعتبر المطلع مجسداً للحظة المكاشفة الشعرية عندما يكتب الشاعر نصه، فيقول: "هذا ما يؤكد الشاعر نفسه، إبان لحظة الكتابة فتتوالد في النصوص الومضات المخيرة عن ذلك الضني العتي والوجع الممض، فتبدو الكتابة كما لو أنها نوع من العصف يعيشه الشاعر، ذلك أن "الرؤيا" التي يحولها الشاعر إلى كلام، تأخذه من ذاته كالزلزلة، فيجهر بذلك قائلاً:

(١) جاء في تقديم السياب لها: "حفصة إحدى شهيدات منبحة الموصل"، السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج ١، ص(٤٣٧).

(٢) المرجع السابق، ص(٤٣٨). ويمكن مقارنة هذه الصورة بما ورد في رؤيا يوحنا اللاهوتي في قوله: "ثم بعد ذلك رأيت ملاكاً آخر نازلاً من السماء له سلطان... وصرخ بشدة بصوت عظيم قائلاً سقطت بابل العظيمة"، الكتاب المقدس - العهد الجديد، رؤيا يوحنا اللاهوتي، الإصحاح (١٨)، الآية (١).

(٣) المرجع السابق، الإصحاح (١٦)، الآيات (١-١٧).

(٤) المرجع السابق، الإصحاح (١٧)، الآية (١٨).

إنها تحط على عيني صقراً من هيب

إنها تنقض.. تقطع الأعصاب

تزداد هذه العذابات عنفاً، حين نعلم أن الشاعر في لحظة المكاشفة، يعيش حالة المغالبة والمجاهدة^(١)، فمن الواضح مدى بعد القراءة عن النص الشعري ذاته، وهذا ما يظهر - أيضاً - فيما قاله عبد الرحمن القعود عن النص ذاته، إذ يقول: "والملاحظ أن السياب يستعين في هذه الأبيات بالرمز الأسطوري وغيره (عنيميدا، تموز، المسيح) لنقل رؤياه حول معاناته وواقعه ومستقبله. مع أن هذه الرموز لم توضح الرؤيا بقدر ما عقدتها"^(٢).

حقيقة إن هذا النص، ومطلعه بشكل خاص، يتضمن مرجعية أخرى لم يلتفت إليها النقاد في قراءاتهم، إذ إن حاشية السياب التي وضعها للإشارة إلى أسطورة "عنيميدا" قد خدعت النقاد ففسر الصقر على أنه صقر زيوس كما جاء في إشارة السياب، وإذا كان هناك من التفت إلى حضور أسطورة بروميسيوس، وأن الصقر الذي حطته الرؤيا هو النسر الذي أرسله زيوس لتعذيب بروميسيوس، فالصورة الشعرية في بداية المقطع التي جاء فيها: "إنها تنقض، تجتث السواد / تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل / جفن / فالغيب / عاد منها توأماً للصبح" تتناسب مع ما جاء عن هذا النسر الذي يأكل كبدة بروميسيوس كل يوم حيث يعود الكبدة من جديد في الليل^(٣)، إلا أن المقطع الشعري يقدم صورة يصعب إرجاعها إلى إحدى هاتين الأسطورتين، وذلك في

(١) اليومني، محمد لطفي، لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الربع، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢، ص(٢٦٢-٢٦٣).

(٢) القعود، عبد الرحمن، الإيهام في شعر الحديث، ص(١٣٦).

(٣) كورتيل، آرثر، قاموس أساطير للعالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارسي، عمان، ط١، ١٩٩٣، ص(١٥١).

قول السياب: "هل جاء المعاد / أهو بعث أهو موت أهي نار أم رماد"، حيث تحيل العناصر المقدمة هنا: "بعث، موت، نار، رماد" بارتباطها بصورة الصقر إلى أسطورة الفينيق المعروفة.

إن أهمية تحديد المرجعية لتفسير النص الشعري لا تنحصر في القراءات المقدمة، بل ربما اتضحت أهميتها في الدراسات التي اعتمدت على الاستشهاد والتمثيل بالنصوص الشعرية أو مقاطع منها، حيث تظهر مفارقة حادة بين الفكرة النقدية والنص الشعري المستشهد به، هذا ما يتضح، عموماً، في حديث أمطانيوس مخائيل عن الاتجاه الرومانسي في الشعر الحديث، إذ يستشهد بالمقطع التالي من قصيدة "الشهيد" لنازك الملائكة:

فليجنوا من أرادوا
دوهم... وليقتلوه ألف قتلة
فغداً تبعثه أمواه دجلة
وقرانا والحصاد
إنه عاد نبياً، وهو قد أصبح ناراً
تتحرق
في أمانينا وثأراً يتشوق
وغداً يبعث حياً^(١)

فما علاقة هذا الشعر بالرومانسية؟! إذ النص يتحدث عن الشهيد، ويبدأ بقول نازك:

في دجى الليل العميق

(١) مخائيل، أمطانيوس، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكتيكي)، ص (٩٢-٩٣).

رأسه نشوان ألقوه هشيماً
وأراقوا دمه الصافي الكريماً
فوق أحجار الطريق^(١).

فمن الغريب أن يكون هذا المقطع ممثلاً لشعر نازك الرومانسي، ويدل ذلك على عدم اهتمام الناقد بالنص، إذ تسيطر على الدراسة فكرة عامة مثل أن شعر نازك يتسم بالرومانسية فيتم التعامل مع النصوص على هذا الأساس دون معاينة حقيقية للنص ذاته، وهذا ما يظهر في دراسات أخرى، من ذلك ما جاء لدى عبد الرحمن القعود في دراسته عن "الإهمام في شعر الحداثة"، حيث يأتي بقصيدة أدونيس "زهرة الكيمياء" تمثيلاً على اعتماد الشعر الحديث على رموز ذاتية غير المصطلح عليها، على حد تعبيره، بعد أن تناول الرموز الأسطورية، مما يعني أن هذا النص لا يتضمن أية رموز أسطورية وأن ما جاء فيه هو رمز شخصي، ونص أدونيس هو:

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد
بين أشجارها الخفية
في الرماد الأساطير والماس والجزء الذهبية.
ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو
الحصاد

ينبغي أن أسافر، أن أستريح
تحت قوس الشفاه اليتيمة،
في الشفاه اليتيمة في ظلها الجريح

(١) الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، مج ٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦، ص (٢٣٦).

زهرة الكيمياء القديمة^(١).

فقد جاء هذا النص في سياق حديثه عن الإبهام الناجم عن الرمز الذاتي للشاعر في قوله: "لكن الرمز الأسطوري والصوفي ليسا الحقلين الوحيدين لاستنبات الرمز، إذ هناك حقل آخر لاستنباته وهو الذات. ويبدو أن أكثر الشعر الرمزي غموضاً وإبهاماً هو ما كانت رموزه رموزاً ذاتية يخلقها الشاعر بنفسه، فمثل هذه الرموز غير المصطلح عليها، والتي لا يعرفها إلا الشاعر نفسه، هي مما يغطي الشعر بهذا الضباب الكثيف الذي يصعب اختراقه للوصول إلى دلالاته"^(٢)، فغياب المرجعية أو عدم القدرة على تحديدها هو ما جعل الناقد يقرر عدم وجود رموز أسطورية في النص، وذلك لأن الناقد يبحث عن رموز أسطورية ولا يهتم بمسألة المرجعية التي هي أساسية في فهم مثل هذا النص، فالنص - هنا - يحيل إلى أسطورة معروفة، فقول أدونيس: "جنة الرماد" مرتبط بفكرة احتراق طائر الفينيق أو بفكرة التضحية المرادفة لهذا الاحتراق"^(٣)، في حين أن عبد الرحمن القعود يفسره رمزاً لغموض الدلالة الشعرية كما يتضح من قوله: "فما ينبغي أن يسافر إليه أدونيس آفاق رمز لها بهذه الكلمات التي ذكرها. ولا نستبعد أن يكون من بين هذه الآفاق غموض الدلالة الشعرية الذي رمز له بـ "جنة الرماد" و"أشجارها الخفية"^(٤).

فهذه التعليقات تجسد - حقاً - إشكالية التفسير التي يعانيها النقاد العرب في قراءتهم النص الشعري الحديث، وهي توضح أهمية "المرجعية" لأية قراءة أو دراسة نقدية من أجل فهم النص وتفسيره تفسيراً صحيحاً.

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ١، (٤٣٥).

(٢) القعود، عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص (١٠٩).

(٣) الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص (٦٤).

(٤) القعود، عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص (١٠٩).

ثانيًا طغيان القراءة على النص الشعري:

لعل من أبرز إشكاليات التفسير التي تظهر في قراءات النقاد العرب ما يمكن التعبير عنه بـ "طغيان القراءة على النص"، وهو ما يتجلى بأكثر من وجهة؛ فبعض القراءات النقدية تستند إلى منهجية تفترض رؤية فكرية ومعنوية محددة مما يعمل على تحريف دلالة النص لصالح رؤية القراءة، وهو ما يبرر أهمية طرح "مقولة التفسير"، وقد قيل: "إذا كان التفسير ملامسة بريئة لسطح النص، فإن التأويل قراءة مغرضة وآثمة للنص"^(١)، كما أن هناك قراءة نقدية تقدم لغة نقدية مراوغة تغطي على لغة النص الشعري في القراءة، حيث تقدم القراءة تشكيها اللغوي الخاص الالفت للانتباه في ذاته، ضمن هذين الشكلين يمكن الحديث عن نماذج عديدة لعل أبرزها:

قراءة أمطانيوس مخائيل لنص "جنية الشاطئ" لخليل حاوي، إذ تعتمد هذه القراءة على التعميم وتحميل النص بمدلولات غريبة عنه من خلال لغة طاغية على لغة النص ذاته، فيقول في تحليله لقول حاوي التالي:

ومع السحر
ألهو، يطيب لي التنكر،
أتقي اللعنات، أسخر بالبشر
هيهات يعرف من أنا، عبثاً، محال،
شمطاء تنبش في المزابل
عن قشور البرتقال^(٢).

(١) غصن، أمينة، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، ص (٢٢).

(٢) حاوي، خليل، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص (٣٠٦).

"بلى! إنها ستجن وستنبش في المزابل عن قشور البرتقال وستعبث بالشمس ولم لا؟ أليست الحياة ثقلاً لا يطاق، وخصوصاً عندما تصبح في قوقعة الخطيئة ومغاوير الشكّل (كذا ولعلها الشك) والاثام"^(١)، فمن أين جاء العبث بالشمس؟ وما علاقة الشك والاثام بالفجرية؟ وهل آمنت الفجرية بأنها اقترفت الخطيئة حتى تصبح الحياة ثقيلة عليها لا تطاق؟ أسئلة كثيرة تطرح حول إسقاطات القراءة وتشير إلى أن القراءة تأخذ منحاهما التعبيري الخاص البعيد عن النص الشعري ولغته، وقد كان بمقدور الناقد متابعة الفكرة التي طرحها عن البعد الوجودي في القصيدة، ونظرة حاوي إلى الحضارة مقابل الطبيعة، فالفجرية رمز الطبيعة/الأرض القديمة الأزلية القادرة على احتواء كل ما يستجد. نموذج آخر يعكس هذه الحالة من قراءة علي عشري زايد لنص السياب "جيكور والمدينة"، ففي تفسيره للمقطع الأول في قراءته للنص يفترض وجود تناقضات تحكم بناء القصيدة، وهو ما يتمثل في العنوان (جيكور - القرية والمدينة)، ثم يدفع الناقد بهذه الفكرة لتصبح سمة عامة تحكم بناء القصيدة^(٢)، وهذا ما افترض ظهور هذه السمة في جمل النص كافة، ولذلك يقف في قراءته للسطور الأولى عند التناقض بين (الجمرة - النار والطين) في قول السياب: "حبالاً من الطين بمضغن قلبي ويعطين عن جمرة فيه طينة"، ثم يقف عند قول السياب: "حبالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينة"، ليقرر أن هذه الصورة قائمة على التناقض بين النار (حبالاً من النار) وبين الطين على أساس تضمينها في (الحقول) "التي هي صورة من صور الطين" كما يقول^(٣)، ثم قاس على ذلك

(١) مخائيل، أمطانيوس، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكتيكي)، ص (٥٧).

(٢) زايد، علي عشري، قراءات في شعرنا المعاصر، ص (١٤٠).

(٣) المرجع السابق، ص (١٣٩).

أن الطين في الصورة الأولى حمل دلالة سلبية، وهو في الصورة الثانية يحمل دلالة إيجابية. وما يلفت الانتباه أن الناقد يقوم في هذه القراءة باستبدالات في النص الشعري بحيث أصبحت القراءة قائمة على استبدالاتها المفترضة وليس على النص، فالشاعر لم يذكر النار في الصورة الأولى وإنما قال (جمرة)، لأنه أراد دلالتها على الحرارة فقط التي تعد مؤشراً على الحياة، فهي ليست (النار) كما جاء في قراءته أو في الصورة الثانية، كما ذكر في الصورة الأولى (الطين) لأنها تحمل دلالة البرودة التي توحى بالموت، وفي الصورة الثانية ذكرت (النار) لدلالاتها على الإحراق، وذكرت (الحقول) وليس (الطين)، هذا بالإضافة إلى تجاهل دلالة (الحبال)، وهي أساسية وحاضرة في الصورتين، فقد وظفت في الصورة الأولى بدلالة مرجعية واقعية "حبالاً من الطين" وهي طرق المدينة المعبدة، ووظفت في الصورة الثانية بدلالات إيحائية، فالطرق الطينية في المدينة تصبح طرقاً من النار تحرق الحقول وتجلد عريها^(١)، كما يصر الناقد على كون الطين في الصورة الثانية بحسب قراءته لها (التي هي الحقول كما جاء في النص الشعري) رمزاً للخصوبة والنماء^(٢)، مع أن الجملة الشعرية تشير إلى غير ذلك، فهي حقول حزينة ليس فيها خصب أو نماء، لقد عمد الناقد إلى استبدالات في النص الشعري حتى تستقيم القراءة، وكل ذلك في ظل تجاهل قيمة التفسير الذي يحفظ النص من مثل هذه الإجراءات.

إن القراءات النقدية كثيراً ما تعمل على تبيير الدلالة لصالح فرضيات القسراء، ويظهر ذلك - بشكل خاص - في القراءات التي تحاول تجريد النص

(١) جدير بالذكر أن تفسير "الحبال بطرق المدينة، والطين بدلالته على البرودة" هو مما ذكره الأستاذ الدكتور علي الشرع في إحدى ندوات الشعر العربي للحديث الملقاة على طلبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك في الفصل الأول سنة ١٩٩٧م.

(٢) المرجع السابق، ص (١٥٢).

إلى علاقات مجردة وجداول، ففي قراءة أسيمة درويش لقصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" تحول الجمل والمفردات اللغوية إلى قيم إيجابية وسلبية من خلال تصنيفها تحت واحد من طرفي الثنائية (الحياة/الموت)، حيث تفترض القراءة أن يتبادل الحضور على النحو التالي:

الحياة	١- هذا لهي
الموت	٢- عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى
الحياة	٣- الجسد الباحث عن دفنه
الموت	٤- تقدموا فقراء الأرض
الحياة	٥- رأيت أن تلد الثورة أبناءها
الموت	٦- هل أنت في قبري
الحياة	٧- زمني لم يجيء
الموت	٨- مقبرة العالم جاءت
الحياة	٩- قادر أن أغير
الموت	١٠- وقفت خطوة الحياة
الحياة ^(١)	١١- تعرف ناراً تبكي

فهذه التوزيعات تقوم على الافتراضات أكثر مما تقوم على نسق هذه الجمل في النص، أو حتى الدلالة اللغوية للجمل والمفردات عمومًا، فإذا كانت جملة "هذا لهي" تحمل دلالة الحياة على أساس أن النار تمثل وسيلة التغيير والخلاص وإنهاء الوضع الراهن عن طريق التدمير والإحراق كما يفترض النص، فلماذا تعد جملة "عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى" تحمل دلالة الموت، على الرغم من أنها تتفق مع دلالة (النار) و(لهي) و(ماحيًا) و(لغم الحضارة) التي

(١) درويش، أسيمة، مسار التحولات، ص(١٠٠).

أعطيت في القراءة دلالة الحياة، ثم كيف تدل جملة "تقدموا فقراء الأرض" على الموت، مع أن دلالة التقدم هي دلالة إيجابية في سياق الجملة، كما أن دلالة تنمة الجملة "غطوا هذا الزمان بأسمال ودمع" التي تم تغييبها في التوزيع تتفق مع دلالة المحو والإحراق ولغم الحضارة؟ فهذه التوزيعات متكلفة لأجل إظهار تناوب ثنائية (الحياة/الموت)، وهي تعمل على نزع الدوال (مفردات أو جمل) من سياقها في ظل تجاهل أثر العلاقات النصية في تشكيل الدلالة.

إن فرض القراءة لسلطتها وطغيانها على النص الشعري تتجلى - أيضاً - في تغييبها لبعض أجزاء النص مما لا ينسجم مع طروحات القراءة وفرضياتها، وهذا ما يتضح في قراءة بمعنى العيد لقصيدة "النار والجليد" لمحمد الماغوط من ديوانه "غرفة بملايين الجدران"، إذ ترى أن القصيدة تقوم على مستويين: الأول "يوحي بعالم الراحة والشبع والحب والملك والسلطة"^(١)، وذلك من خلال ما دعته الوحدات التركيبية وعدد من المفردات مثل: "أيها الغبار الملكي ترحل"، "أفكر أحياناً بالنصر... بالأبطال العظام"، "الحبز"... إلخ، أما المستوى الثاني الذي يشغل الحيز الأوسع في القصيدة فيوحي "بعالم الحرمان والجوع والدماء والموت والبؤس واليأس"^(٢)، ويظهر ذلك من خلال بعض الوحدات التركيبية والمفردات مثل: "أيتها الدموع المسترسلة على الكتف"، "سأصف لك قوافل الريح والرصاص"، "ولكني ظمآن"، "أكره السل"، "وأكره الطاعون"، "الهزيمة"، "القبر"، "التنك"... إلخ، وتلاحظ بمعنى العيد أن المستوى الثاني يعمل على احتواء المستوى الأول مما يجعل المستوى الأول يغور فيه^(٣)، فيهدم المستوى الثاني

(١) العيد، بمعنى، في معرفة النص، ص(١١٠).

(٢) المرجع السابق، ص(١١١).

(٣) المرجع السابق، ص(١١٢).

دلالات المستوى الأول، وهي ترى أن المستوى الثاني هو "في الواقع الاجتماعي وليد هيمنة المستوى الأول (السلطة القوة...)"^(١)، وهذا ما يولد حركة في القصيدة هي حركة احتواء وهدم وتوليد أنتجت الإيقاع الداخلي للقصيدة، ثم تشير في الحاشية إلى أن ما يطبع هذا النص وشعر الماغوط مجملًا هو طابع الإحباط واليأس، ولكن ما دامت القراءة حاولت أن تظهر المستويين اللذين تتحرك ضمنهما عناصرها، وتظهر العلاقات الناجمة عن ذلك، يبقى السؤال — بعد ذلك — لماذا تم تجاهل السطرين الأولين في النص الشعري من هذه القراءة، وهما قول الماغوط:

خذ لفافة وصف لي الحرب

خذ رغيفاً وصف لي قدمي^(٢)

وهو ما يتكرر في أسطر شعرية أخرى، فما هي دلالة قول الشاعر: "لي براءة الحجل ومكر الجزار"، وإلى أي مستوى تنتمي أم هل بالإمكان فصل الجملتين على الرغم من اشتراكهما من خلال واو العطف؟ ألا يظهر ذلك أن القراءة النقدية للنص تسقط من حسابها ما لا ينسجم مع افتراضاتها؟ فهي، بذلك، لا تقرأ النص الشعري كاملاً كما تدعي أو ما دعت به بمعنى العيد في قراءتها "بمفهوم الكلية للنص"^(٣)، بل إنها تسقط من حسابها ما لا تجد له تفسيرًا ينسجم مع القراءة.

إن انطلاق القراءة النقدية من منهجية محددة ربما يؤدي في بعض الأحيان إلى تحريف دلالة النص بما يُخدم فرضية القراءة، إذ تعتمد فكرة كلية وعامة

(١) المرجع السابق، ص (١١٣).

(٢) الماغوط، محمد، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، بدون تاريخ، ص (١٩٥).

(٣) المرجع السابق، ص (١١٠).

يجسدها النص لتبنى عليها مقولات القراءة، في حين أن النص لا يملك أية إشارة تدل على ذلك، وقد يضطر ذلك الناقد إلى اللجوء إلى معطيات من خارج النص ليقيم فكرته، ففي قراءة عبد الله الغدامي - مثلاً - لشعر حمزة شحاتة ينطلق الغدامي من تصور مفاده أن أدب شحاتة لا يحد بالشعر وحده، وإنما يشتمل أيضاً على ما قدمه من محاضرات ومقالات، ولم يكتف بذلك بل إنه يرى أن ما يسمى بوحدة القصيدة هو وهم يجب التخلص منه^(١)، وهو ما يملية الاتجاه التفكيكي في القراءة، وعلى أساس ذلك فإنه يلجأ إلى تفتيت النصوص إلى "جمل شعرية" بحسب مفهومه لها، ثم يجمع بين الجمل الشعرية من نصوص مختلفة لتمثيل مقولاتها في القراءة، وهذا يعني خرقاً لحدود النص، وإهمالاً في الوقت ذاته للجانب التفسيري، بحيث لا يكون ما يقوله النص هو المهم بل ما تطرحه القراءة حتى وإن خلا النص من ذلك، هذا ما يبرز في قراءة الغدامي لتصوير شحاتة للماضي المشرق في قصيدة "يا قلب مت ظمأ"، التي يقول فيها:

زادته في الحب عقي أمره رهقا

عان بجني يهفو نائراً قلقاً

يظل إن ذكر الماضي وفتته

غصان.. راحته أن يلفظ الرمقا^(٢)

إذ يرى الغدامي أن هذه الصورة تمثل الفردوس المفقود، غير أن الحديث عن الماضي وتقديمه بصورة مشرقة لا يمكن أن يبنى عليه مثل هذه النتيجة ما لم يحمل إشارات واضحة تمكن من إقامة قراءة للنص على هذا النحو.

(١) الغدامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص (١١٤).

(٢) المرجع السابق، ص (١٨١).

وتبرز قراءة الغدامي هذه إشكالية حضور النص في مقابل القراءة، حيث يلقي على النص ما ليس فيه، ويحمل عبء تصور القارئ، وفي الوقت ذاته يضع النص، وربما تضع مقولة النص الأساسية في سبيل تحقيق مقولة القارئ، وهذا يؤكد أن عنوان "الخطيئة والتكفير" "آت من معطيات المنهج التفكيكي أكثر مما هو آت من معطيات شعر الشاعر حمزة شحاتة"^(١)، فمن المفارقات في قراءة الغدامي لشعر حمزة شحاتة أنه بعد أن نفى وحدة النص، وعمل على المزج بين النصوص الشعرية وغير الشعرية (من رسائل ومحاضرات وما إلى ذلك)، يعد عنوان نص "يا قلب مت ظمًا" عملاً غير شعري، فيقول: "فهو عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعرية، وهو قيد لتجربة فرض عليها ظلمًا وتعسفًا"^(٢)، فهل من المعقول أن يكون عنوان النص شيء غريب عن النص في حين تعد رسائل حمزة شحاتة إلى ابنته شيرين جزءاً من النص، فتعتمد عليها قراءة الغدامي أضعاف ما تعتمد على النص الشعري ذاته.

إن هذه الممارسات القرائية تثير السؤال عن حضور النص، أين هو؟ ولماذا يستبعد جزء منه مثل العنوان أو يقلل من شأنه في حين يرفع من شأن كتابات أخرى لا تمت إليه بصلة؟ صحيح أنه قد بات من المعروف أنه ليس هناك قراءة بريئة، لكن ذلك لا يعني تغييب النص والتقليل من شأنه من خلال طغيان القراءة.

وقد يظهر طغيان القراءة من خلال تقسيم القراءة لغة واصفة كثيفة توازي أو تتجاوز اللغة الشعرية، فتطغى عليها، الأمر الذي يفرض التساؤل عن النص وحضوره في القراءة، ففي قراءة اعتدال عثمان لقصيدة أدونيس "قصيدة ثمود"

(١) الشرع، علي، "منهج الغدامي وتصوراته النقدية ملاحظات على كتابه "الخطيئة والتكفير"، ص (٤٤).

(٢) الغدامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص (٢٦٣).

تقدم قراءة تفصيلية لدلالاتها، وتصفها بأنها قصيدة رؤيا أو نبوءة^(١)، وترى في القصيدة محاور أساسية تتداخل عبر تقطيع بنائي يقسم القصيدة إلى عشرة مقاطع، وتتابع الناقدة شبكة التقسيمات بقولها: "ويستمر التداخل والتوازي والتقاطع الداخلي بين المحاور الرئيسية للقصيدة ذاتها، يتجاوب في ذلك مع تقاطع عناصر أخرى خارجية، تفجرها هذه المحاور لتتناثر، لكنها تعود فتلتحم مكونة شبكة علاقات يتدرج اتساعها وتشابكها، وتضطرم الحركة العنيفة داخل القصيدة إلى أن تنفجر بتكشاف الرؤيا وتحقق النبوءة في ختامها، وكان اكتمال القصيدة نفسه هو تحقق الرؤيا"^(٢).

فما الذي قدمه هذا الكلام على صعيد قراءة النص؟ إنه كلام عام مجرد ويدخل قارئه في شبكة من العلاقات لا يبدو أنها تمت إلى النص بصلة وتضيف جديداً. فكون النص يتكون من عشرة مقاطع أمر يفرضه النص المقسم إلى عشرة أقسام مرقمة^(٣)، فهذه القراءة تقوم على تصورات مجردة وعامة لدرجة أنه يمكن تكرارها في قراءة أي نص شعري آخر يتصف بالتلاحم دون أن يكون للنص الشعري ذاته حضور في هذه القراءة. صحيح أن الناقدة، بذلك، حاولت الالتصاق بالنص ومتابعة جملة الشعرية وإيضاح تقسيمات المقاطع وتقاطعها وانفجارها والتحامها في القراءة، ولكن لم يصحب ذلك بكشف الأبعاد الدلالية للرموز الموظفة في النص مثل رمز (ثمود)، فهي ترى أن (ثمود) محور من محاور

(١) عثمان، اعتدال، إضاءة للنص، ص(٨١).

(٢) المرجع السابق، ص(٨٢).

(٣) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ٢، ص(٣١٥).

النص الأساسية^(١)، ومع ذلك لا تظهر القراءة المقصود من حضوره في النص كما هو الحال مع رمز (مهيار) مثلاً^(٢).

فما العلاقة بين (ثمود) و(دمشق) مثلاً الذي يأتي ذكرها في نهاية القصيدة؟ ثم ما دلالة حضور دمشق بالنسبة لأدونيس؟ هذا ما لا توضحه القراءة ويمكن طرح أسئلة كثيرة من هذا القبيل لا تجيب عنها القراءة.

إن هذا المنطق في القراءة الذي يقسم النص إلى محاور، ويبدأ بمتابعة هذه المحاور يصطدم بكثير من الجمل الشعرية التي لا تتفق مع مثل هذه التقسيمات، ففي هذه القراءة تغفل الناقدة الحديث عن الجمل الشعرية التالية:

شهدوا أن التاريخ امرأة

صلعاء بعين واحدة

وبرأس مفتوق.

شهدوا أن التاريخ تقمص ضباً.

شهدوا أن القنّب^(٣) في الشرفات

خيول

والغيم وراء السدة نخل.

شهدوا أن الناس رفوف من كتان

والرمل سحاب

من يسأل: كيف؟ لماذا؟^(٣)

(١) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص(٨٢).

(٢) لقد فسرت الناقدة رمز (مهيار) على أنه أحد أبعاد الشخصية الشعرية للشاعر وواحد من العناصر المكونة

لماضي أدونيس الشعري في دواوين سابقة خصوصاً "أغاني مهيار للدمشقي"، انظر: للمرجع السابق، (٨٥).

(٣) القنّب والقنّب كما جاء في لسان العرب "ضرب من الكتان"، انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة

(قنّب).

(٣) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ٢، ص(٣٢٠-٣٢١).

فلا تجد لها مكاناً ضمن التصور القرائي، إذ تلجأ الناقلة إلى الانتقائية مثل تحديد علاقة الشاعر بالأرض في المقطع الخامس بمستويين، وتمثل للأول في أربع حركات تتكون من أفعال الأمر (أعطيني - ارميني - لاقيني - أعيديني)^(١)، في حين أن هذه الأفعال جاءت في أنساق لغوية ضمت أفعالاً أخرى لم يشر إلى علاقتها بهذا المستوى أو وظيفتها في تشكيل الدلالة الشعرية وكأنها لم تكن، وهذا يشير إلى أن اللغة النقدية تطفئ على لغة النص، بحيث تثبت ما تريد وتغيب ما تريد، ويبقى السؤال: أين النص الأصلي من ذلك؟ وتظهر المباشرة بين القراءة والنص في قراءة المقطع التالي من قصيدة أدونيس:

- ماذا؟ خانت عينيه الأشياء؟ رأى

قدم النورس ضفدعة؟

ورأى الزهرة وجه عجوز؟

- ماذا يفعل؟

- يرجو

وجه غزال آخر،

.....

... والأرض تعيد عيد الرمل،

وماذا^(٢)

تقول اعتدال عثمان: "لكن علاقة الشاعر بالأرض - اللغة لا تتحدد عبر مستوى دلالي واحد، هو اكتشاف اللغة السرية، لغة الباطن، وإنما تتحدد

(١) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص(٩٢).

(٢) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ٢، ص(٣٢٤-٣٢٦).

كذلك من خلال مستوى آخر تعادل الأرض فيه لغة الظاهر الراكدة، بينما تنحسر موجة التعرف الأولى محققة، إذ "خانت عينية الأشياء" تتكرر المحاولة، تتعاقب الموجات، وفي كل مرة "يرجو وجه غزال آخر"، لكن الإخفاق يتكرر، ذلك لأن "الأرض تعيد عيد الرمل" لهذا ينبع الحس المأساوي بالضالة والعجز أمام ذلك الركود الآسن والتعائل العقيم، فتطرح الشخصية الشعرية تساؤلاتها الممضة^(١).

فاللغة النقدية — هنا — لغة مختزلة، تختزل النص وتحميل كثيرًا من الصور الشعرية وكأنها شيء زائد لا حاجة له في قراءة النص، وتفرض في المقابل تصورها (تصور القراءة) على أنه الأساس في النص، فتصبح (الأرض هي اللغة) كما يبدو من تعبيرها "علاقة الشاعر بالأرض — اللغة"، فالقراءة على هذا النحو تفرض ما تريد وتلغي ما تريد، فاللغة النقدية لا تعرف سوى منطق تصورها الذي أقامته عن النص دون متابعة تفسيرية لجمل النص، وهو ما يؤدي في كثير من الأحيان إلى عدم القدرة على تحديد مرجعيات النص، ولذلك عندما تحلل قول أدونيس:

ويحدث أن أستسلم للطرق

فأهبط في قيعان

وأحاور أغصانًا، أو أتعب مثل رماد

بحثًا عن أشباهي — مصباح

يتحدث مثل فضاء،

عصفور يمزج بين أنين السهم وصمت القوس

كتاب

(١) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص (٩٣).

يعلن أن الحلم يقين، والنار سماء ممطرة^(١)

تعلق عليه بقولها: "والحركة - هنا - هابطة في المكان، صاعدة إلى ذرى الأشجار خاية كرماد أرهقه طول الاشتغال. ولا يقتصر البحث على الحركة وحدها بل تتداخل الشخصية الشعرية مع أشياء العالم، ليتسع مدى بحثها عن تلك الأشباه فتصبح كأنها: "مصباح يتحدث مثل فضاء"^(٢)، فمن الملحوظ كيف أن القراءة تعيد صياغة النص بلغتها التعبيرية الخاصة التي تفرض فكراً جديداً ومعطيات جديدة ليست من النص، وبالنظر إلى الجملة الشعرية ضمن البعد التفسيري لها فإن الصورة التي يقدمها أدونيس تثير القارئ من خلال تقديم صورة الهبوط إلى القيعان ومجاورة (الأغصان)، وهي تشير إلى وجود عصفور (طائر)، ثم يؤدي به التعب إلى البحث عن أشباهه، مستحضراً عنصر (الرماد)، ثم (النار) وهي تصبح سماء ممطرة، وهو ما يربطها بالخصب والبعث، ولا شك أن هذه العناصر مجتمعة تحيل إلى أسطورة الفينيق، وبمقارنة ذلك بما جاء في القراءة يتبين كيف تعمل اللغة النقدية على طمس مرجعية النص ودلالته وتحريفها.

وتبرز إشكالية طغيان لغة القراءة على لغة النص في القراءات التي بنيت على معطيات الاتجاهات النقدية الحديثة، ولعل هذا يتضح من خلال طرح النقاد لبعض المفاهيم مثل "شعرية القراءة" كما جاء لدى بشير القمري في قوله عن شعرية القراءة: "تتحول القراءة إلى محو للنص المكتب فعلاً، تتحول إلى رحم نصية، إلى رحم نصية كبرى لا نهائية، لا نهاية لها في المتعاليات النصية التي توجد في ما وراء النص، قبله، أما لما بعد فهو استنبات لمقروئته،

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ٢، ص (٢٢٨).

(٢) عثمان، اعتدال، إضاءة النص، ص (٩٦-٩٧).

للمقروئية المحتملة"^(١)، وتأتي قراءة النص، بناء على هذا الفهم، لا لتفصح عما فيه، وإنما لتضع قارئها في متاهة حقيقية، وتشعر بغياب النص الشعري وإقصائه، ذلك ما يظهر في قراءته لنص "صورة غملة" للشاعر المغربي عبد الرفيق جواهري يقول فيه:

"دبتُ في جسم النحلة غملةُ

سقطتُ

هضبتُ

أحسستُ بقلبي يتنملُ

سقطتُ

هضبتُ

فتذكرت بلادي"^(٢)

فالنص فيه خفة، ولمحة فكرية تثير الإعجاب بكيفية توليد المعاني وتشكيلها من خلال استغلال معطيات واقعية عادية، ثم تتحول إلى قضية كبرى قضية الوطن بلمحة لطيفة، وعند مواجهة النص بالقراءة يتضح طغيان القراءة وتضييعها لأجل ما في النص، إذ يقول بشير القمري: "هذا النص، إذن، نص يطفح بالرمزية العضوية، نص أليغوري، لأن قصيدة الشاعر الخفية هي أن لا يتحدث عن "صورة" غملة فقط، وإنما عن شيء آخر، عن الوطن، عن الوطن "الشيء" أو عن شيء الوطن، عن شيء في الوطن ما شيء هو هذاك. بهذا تتعملق لغة الشعر الثانية وتتحول بدورها إلى لغة أخرى، إلى لغات أخرى تتحقق في نصية (Textualite) أخرى هي النصية المشتركة بيننا في قراءة الشعر المغربي

(١) القمري، بشير، مجازات مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، ص(٤٤).

(٢) المرجع السابق، ص(٤٨).

كنص لا نهائي وينكتب بيننا باستمرار، يستعيد حرارته بحرارة القراءة والتأمل والتأويل والتماهي وإعادة إنتاج الكتابة ضمن هوية الانتماء، الانتماء المصادر الذي يؤرخ له الشاعر بالشعر ويؤرخه. إترخو ما نقول في لغتنا العميقة القاتلة"^(١).

فهذا الشكل من القراءة لا يضيع مقولة النص فحسب، بل إنه يضيع القيمة الشعرية الجمالية للنص، ويتركه متناثرًا في جزئيات القراءة الأنانية التي تطغى وتسيطر، فتفرض جهازها الإبلاغي على النص وتتلاعب به كما يحلو لها.

ثالثًا إبحائية اللغة الشعرية وتعدد التفاسير:

لعل من نافلة القول التذكير بقدرة اللغة الشعرية على الإبحاء، وهو ما يؤدي - حتمًا - إلى تعدد الدلالات للعبارة الشعرية، وفي الحقيقة إن ذلك يتجلى بوضوح في حالة غموض النص الشعري، أو فرض النص الشعري لمنطقه الخاص في تشكيل العلاقات اللغوية، وتحميل المفردات دلالات جديدة إثر تعامل الشاعر مع اللغة من منطلقاته الخاصة؛ إذ يجردها مما ارتبط بها من معانٍ حسية أو مستعارفة في المعجم اللغوي، ليمنحها دلالة جديدة ناجمة عن طريقته في إقامة العلاقات اللغوية، ولا شك أن ذلك يشكل إحدى إشكاليات التفسير التي تظهر في القراءات النقدية، وتعدد التفاسير يثير التساؤل حول مدى جدارة مقولة "التفسير"؛ ذلك أن الحديث عن التعددية يعني انفتاح النص أمام القراءة لتأتي بمعانٍ عديدة وربما متباينة للنص الواحد أو للحملة الواحدة أو حتى للمفردة الواحدة، لكن مما لا شك فيه - أيضًا - أن كل قراءة تتعامل مع جزئيات النص

(١) المرجع السابق، ص (٤٩).

عنطق التفسير— فتفسرها بما تقتضيه رؤية الناقد في القراءة، وعلى أساس ذلك تأتي التعددية من الرؤية التي تستند إليها القراءة أكثر من كونها تعددية في النص نفسه. وعلى الرغم من أن لغة هذا النص هي ما تجيز مثل هذه التعددية، إلا أن القراءة، وأية قراءة، لا تعدو أن تكون محاولة بحث عن نظام لغوي ثانٍ للحقيقة اللغوية الماثلة في النص، وهو ما يعني تشكيل علاقات لغوية جديدة ذات محتوى دلالي يرتبط بشكل أو بآخر بالنص الأول (الشعري)، وهذا ما يبرر تناول هذه الإشكالية ضمن مشكلات التفسير.

تكاد تكون قصيدة "تغيم" للسياب من أبرز النماذج التي تظهر هذه الإشكالية، إذ يتضح من القراءات المقدمة عنها تبايناً حاداً في تفسير بعض عناصرها مثل (النار) و(النور) و(الصخر)....، مع تباين واضح في مدى إعطاء الأهمية لهذه العناصر في القراءات، نظراً لكون النص الشعري يقوم على غموض لا يظهر البؤرة المركزية في تشكيل الدلالة. فإحسان عباس، الذي يرى أن هذه القصيدة من أكثر قصائد السياب "خفاء للرمز مع استغلاله دون خلل"^(١)، يقدم تفسيرات منسجمة مع اتجاهه التاريخي، ولذلك يلتفت إلى عناصر محددة هي: (المرأة/المخاطبة) و(النار) و(النور/ غمور الأرض وغمور السماء)، فيقول: "وأما التنور في قصيدة "تغيم" فإنه مصدر النور الذي يكشف عن محيا المحبوبة وما يعتلج فيه من أحزان وأفراح، وقد كان النور والنار مصدر وقاية الإنسان الأول من الضواري حقاً لأنها كانت تفرع منهما، فمن الخير أن تنطفئ النار والنور ويدفن الخبز في التنور حتى لا تكون النار سبب فناء، فالبقاء في الديجور خير

(١) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص(٢٧٦).

لسنا، لأن النمر السماوية قد ترجمنا بالصخر والنار"^(١)، فتركيزه منصب على المرأة/المحبوبة، وبالتالي ستفسر العناصر الأخرى من هذا المنطلق، فالنور هو "النور يعلو وجه الحبيبة يفضح رغبتها الشهوانية، بينما كان الإنسان الأول يستعمل النار لطرد الشهوة المتمثلة في النمر والأسود، فمن الخير أن يصبح الحبيبان في أحضان الظلام لكي يحتجبا فيما يريدان تحقيقه عن أعين النمر في السماء، إذ يلحظ كيف يتعلق إحسان عباس في تفسيره بتجربة حب يمر بها السياب، وهذا ما أدى إلى عدم اهتمامه بكثير من الرموز المضمنة في القصيدة، وتحويل الاهتمام إلى ما توحى به جمل النص عمومًا، فهو يركز مثلاً على الفعل الذي تقوم به نمر السماء، فهي "على عكس نمر الأرض لا تخاف النار والنور بل تستغلها لرؤية الأحياء الذين يمارسون شهواتهم وترميهم بحجارة الرجم"^(٢)، أما إلى ماذا ترمز (نمر السماء) فهذا مما لم يتطرق إليه إحسان عباس، والملاحظ أن النص يحتمل مثل هذه الدلالات المعطاة:

وتتضح احتمالية النص وتعددية التفسير في ملاحظة ما قدمه علي الشرع عنه، فهو يتناوله في ضوء بحثه عن الفكر البروميثي في الشعر العربي الحديث، حيث يرى أن القصيدة تشير إلى استسلام الإنسان وعدم جدوى مقاومته للآلهة، وبذلك تصبح (النار) الموظفة في النص هي نار بروميثيوس، وكما انتهى الإنسان - كما تشير قراءة الناقد للنص - إلى عدم جدوى المقاومة، فقد "انتهى أيضًا إلى أن السلاح البروميثي: النار، لا يغني الإنسان شيئًا، والأولى بالإنسان أن يطفى ناره ومصباحه"^(٣)، وهو تفسير تسمح به معطيات النص، إذ

(١) المرجع السابق، ص(٢٧٦).

(٢) المرجع السابق، ص(٢٧٧).

(٣) الشرع، علي، للفكر البروميثي في الشعر العربي الحديث، ص(٨٤).

قد ورد في قول السياب عن النار قوله: "كي لا تعيد الصخور" / أسطورة للنار"^(١).

وبمطالعة قراءة ثالثة يظهر كيف تأخذ عناصر النص أبعاداً دلالية أخرى، ففي قراءة سعيد الغانمي الذي ينطلق من تصورهِ عن "شعرية المرأة" و"طبيعة الصورة المرآوية عند السياب" مستغلاً فكرة جاك لاكان (J. Lacan) عن مرحلة المرأة (mirror stage) بشكل غير مباشر، ويوضح الغانمي هذه الفكرة بقوله: "ففي ما بين الشهر السادس والسنة الثانية تمر علاقة الطفل بصورته في المرأة بثلاثة أطوار. فهو في الطور الأول يجد أن ذاته... تحس بوجودها كآخر. فالطفل لا يميز بين صورته المرآوية. بل إن بكاء الآخر في الصورة - مثلاً - يستفز بكاءه...، وفي الطور الثاني يدرك أن هذا الآخر الشبيه ليس سوى صورته المرآوية. من هنا يبدأ بالتماهي بهذه الصورة لتتحول ذاته من التشتت والتبعثر إلى الوحدة والتكامل. لكنه ما أن يدرك - في اللحظة الثالثة - أن الآخر ليس سوى اعتراف بوجوده هو، وتكرار وهمي له، حتى يشرع بمحاولات السيطرة على هذا الآخر. ويعود عليه تحقيق السيطرة بالنشوة والانتصار"^(٢)، ويبيّن على ذلك أن ظهور الثنائيات الحادة في النص بين: النور والظلماء، وغمر الأرض وغمر السماء، والواقع والأسطورة،... إلخ، لا يمكن أن يخفي وجود عنصر ثالث غائب، ويرى - بالتالي - أن التعيم منصب "على إخفاء (وسيط) بين هذه الثنائيات"^(٣)، ثم يرى أن "فحص طبيعة الصخور في

(١) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج ١، ص (٣٦٦).

(٢) الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط ١، ١٩٩٩، ص (٦٠-٦١). ولمزيد من الوضوح حول نظرية لاكان وعلاقتها بالنقد الأنبي انظر: Tallis،

(١٣٣). Raymond, Not Saussure,

(٣) الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، ص (٦٣).

القصيدة يكشف أنها وسيط، لا ضد له، فهي الرحم الأول الذي تنبثق منه الأسطورة مكتوبة على الصخور، وما إن يسقط النور على الصخور حتى يوقظ الأسطورة، فتهاجم الأحياء بالصخر والنار"^(١)، فالحديث عن الطرف الثالث الذي يتماهى مع الأطراف الأخرى مستمد - بلا شك - مما نقله الغانمي عن لاكان في حديثه عن الطور الثاني، ويبدو أن غموض النص الشعري هو ما يسمح بالانطلاق من نقاط معينة فيه لتفسير محتوياته لا تفسيرات متعددة فحسب وإنما متباينة أيضاً.

إن مسألة تعددية التفسير قد لا تنحصر في غموض النص الشعري، بل إنها قد تأتي - أحياناً - من فرض اللغة الشعرية لمنطقها الخاص على اللغة، وهو ما يجعل دلالة بعض الجمل والمفردات غير مستقرة دلاليًا تمامًا، وذلك بالنظر إلى طبيعة التوجه القرائي في تفسير النص، إذ قد تعتمد القراءة المعنى المعجمي دون أن تضع باعتبارها أو تنتبه إلى ما تفرضه اللغة الشعرية من إichاءات دلالية غير ما هو معطى في المعجم اللغوي، وهذا ما يتضح في تفسير لفظي (الجرار) و(الغروب) في بعض القراءات التي قدمت عن قصيدة "النهر والموت" للسياب بدءاً بما كتبه إحسان عباس، حيث أشار إلى أن المقصود بالجرار - هنا - هو الجرار العادية التي تملأ من نهر بويب"^(٢)، ويظهر هذا التفسير في قراءة صلاح فضل أيضاً"^(٣)، وهو ما يشير إليه المعنى المعجمي للفظ، وفي قراءة خالدة سعيد، التي تركز على الجانب الدلالي في النص وتبحث عن تحولات الدلالة فيه، تأتي نظرها إلى لفظة (الغروب) من منطلق معناها اللغوي ودلالته على غروب

(١) المرجع السابق، ص (٦٣-٦٤).

(٢) عباس، إحسان، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص (٣١٢).

(٣) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص (١٠٢).

الشمس^(١)، ومن الغريب أن يتم تجاهل العبارة الشعرية والتركيز على المعنى المعجمي خاصة أنها قد عدت المصدر "الغروب" في هذا النص ضمن الأفعال^(٢)، فقد كان بالإمكان التساؤل عن فاعله، ومثل هذا التفسير يظهر في قراءة سعيد الفانمي إذ يفسر (الغروب) على أنه غياب الشمس^(٣)، وربما كان تفسير صلاح فضل أكثر هذه التفسير غرابة، إذ يبدو أنه لم يقتنع تمامًا بالمعنى المعجمي، فراح يفسر لفظة الغروب بالنظر إلى الجملة الشعرية، فقال: "فإن تحويل الماء من النهر إلى الجرار، وامتلأ الشجر خاصة "بسائل الغروب"، عبر "في" الظرفية وعن طريق التوزيع المتماثل الذي تقوم به "واو" العطف كل هذا يوقظ لدى المتلقي شعورًا جديدًا بالأشياء يتولد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركيبي..."^(٤)، فمن الغريب أن يتحدث عما دعاه "سائل الغروب"، وعلى الرغم من إشارته إلى الانحراف التركيبي في قراءته الأسلوبية، إلا أنه لا يوضح ذلك بالقدر الكافي في هذا النص، إذ تفرض اللغة الشعرية في هذا النص منطقتين خاصتين قائمتين على الاستبدال، ولا يمكن استظهاره إلا بمتابعة نسق العلاقات اللغوية التي يقيمها النص بدءًا بالعنوان "النهر والموت"، حيث يظهر الانحراف من خلال وضع لفظة (النهر) في مقابل (الموت) بدلًا من (الحياة)، وهذا يدفع القارئ إلى تبني المنطق ذاته في بنية الجمل في النص الشعري، عندئذ تخضع المفردات في الجمل الشعرية إلى المقياس ذاته، ويمكن بالتالي تخريج الانحرافات بشكل يحقق الانسجام في دلالة النص على المستوى التفسيري، فعند مواجهة جملة مثل "الماء في الجرار" بعد متابعة الجمل السابقة:

(١) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، ص(١٥٥).

(٢) المرجع السابق، ص(١٤٨).

(٣) الفانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، ص(٩٤) و(٩٦).

(٤) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص(١٠٢).

بويب ...

بويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراساً من المطر^(١)

تكشف الدلالة الكلية للجمل عن أنها ترمي إلى تصوير دورة الحياة في الطبيعة المتمثلة بدورة الماء من النهر إلى البحر ثم الغيوم فالمطر، وهذه التراتبية التي تمثلها الطبيعة، تصبح دلالة (الجرار) هي الغيوم ويتأكد ذلك - أيضاً - من قول السياب: "وتنضح الجرار أجراساً من المطر"، ومن معطيات الطبيعة أيضاً أن الأشجار تمتص قطرات المطر لتنمو وتتفتح الأزهار وتنتج الثمر، وحتى يتحقق ذلك لا بد أن تكون نهاية الماء في الأشجار، فاستغل السياب لفظة (الغروب) بما تشتمل عليه من دلالة الغياب والانهاء بعد تجريدها من دلالتها المعروفة على غياب الشمس لتدل على انتهاء الماء في الأشجار^(٢).

إن قدرة اللغة الشعرية الإيحائية لا تحد - حقيقة - في قدرتها على تحميل الألفاظ بمدلولات جديدة، بل إنها تعمل من خلال العلاقات التي تقيمها بين الكلمات ثم العلاقات النصية المتشكلة بين الجمل على خلق توتر دلالي يحول دون أحادية التفسير إن لم يكن استحالته، وذلك بتعالق مكونات النص وما تشكله من صور فنية كما في الصورة التي قدمها السياب في قصيدته "شباك

(١) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج ١، ص (٤٥٣).

(٢) جدير بالذكر أن تفسير الجرار بالغيوم وتفسير الغروب على النحو المذكور هو مما ذكره الأستاذ الدكتور عيسى الشمرع في إحدى ندوات الشعر العربي الحديث الملقاة على طلبة الدكتوراه في جامعة اليرموك في الفصل الأول سنة ١٩٩٧م.

وفيقة^٢ في قوله "سماء تجوع"، فهذه الصورة المثيرة في ذاتها تصبح أكثر إثارة عندما تقرن بشباك وفيقة في قول السياب:

أطلي فشباكك الأزرق
سماء تجوع،
تبيته من خلال الدموع
كأني بي ارتجف الزورق.
إذا انشق عن وجهك الأسمر
كما انشق عن عشثوت المحار
وسارت من الرغو في مئزر
ففي الشاطئين انضرار
وفي المرفأ المغلق تصلي البحار^(١).

فربط الشباك بالسماء ينتج توترًا دلاليًا يصعب معه فهم هذه الصورة، ولذلك ظهرت تفسيرات عدة، والمسألة لا تقتصر في هذه الحالة على تفسير الصورة "سماء تجوع" وإنما مرتبطة أيضًا بشباك وفيقة، فقد فسر عبد الرضا علي (شباك وفيقة) بأنه "محارة يفتح مصراعها عن وجه الحبيبة الشبيه بوجه عشثوت الذي يسطع كاللؤلؤ البكر"^(٢)، في حين فسر صلاح فضل ذلك بأنه سماء، والتفتت علي الشرع إلى الصورة "سماء تجوع" رابطًا بين هذه الصورة واعتبار السمااء رمزًا لعالم الموت الأعلى، ويوضح ذلك بقوله: "فكل... الأقوال تؤكد وجود وفيقة في عالم الأموات، وبالتالي فإن السياب عندما يجعلها تطل من وراء شباكها الأزرق، ويقرن هذا الشباك بقوله: "سماء تجوع" فإنه

(١) الميئاب، ديوان بدر شاكر الميئاب، مج ١، ص (١٢١-١٢٢).

(٢) علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر الميئاب، ص (١٤٥).

يكفي بهذا المكان الشباك الأزرق - أو السماء عن عالم الموت^(١)، ثم يتابع هذه الفكرة بأن هذه الكناية عن عالم الموت بالسماء ترجع إلى المعتقدات الدينية المعروفة، وعلى أساس ذلك يفسر قول السياب: "فشباكك الأزرق سماء تجوع" بقوله: "هو هذه النافذة السماوية العالية التي تبدو دائماً جائعة متلهفة لابتلاع أرواح الموتى، ومن المنطوق نفسه يمكن أن نفهم قوله التالي: "وشباكك الأزرق / على ظلمة مطبق / تبدى كحبل يشد الحياة إلى الموت كي لا يموت / .." فإذا اعتبر الشباك كناية عن السماء، والسماء كناية عن عالم الموت، فهذا القول يعني أن السماء (أو عالم الموت) تطبق على نفسها بحيث لا يفقه الأحياء أسرارها، وبمقدار ما يعرف الأحياء أنها - أي السماء أو عالم الموت - المحطة الأخيرة لأرواحهم فإنهم في الوقت نفسه، يعتبرونها مصدر استمراريتهم، فالسماء بهذا المعنى تنطوي على معنى التناقض Paradox فهي من جهة المحطة الأخيرة لأرواحهم، وهي من جهة أخرى، نافذة الأمل يتوقعون قدوم الخلاص من جهتها^(٢).

فتشابهك العلاقات اللغوية في النص هو ما فتح المجال لهذه الاحتمالية في التفسير، ويبدو أن في النص العديد من القرائن التي تسمح بتفسيرات أخرى، إذ من المعروف أن وفيقة موجودة في العالم السفلي عالم الموت كما يتحدث عنها السياب في قوله: "هو الموت والعالم الأسفل"^(٣)، ولو تم متابعة صورة وفيقة التي تطل من شباكها الأزرق لتبين أن هذا الشباك هو نهر بويب الذي يمثل سماء بالنسبة للعالم السفلي، ولدى متابعة الصورة الأولى: "أطلي فشباكك الأزرق /

(١) الشرع، علي، الأورفية والشعر العربي للمعاصر، ص (٧٢).

(٢) المرجع السابق، ص (٧٢).

(٣) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج ١، ص (١٢٢).

سماء تجوع / تبيته من خلال الدموع / كأني بيّ ارتجف الزورق" فإنها تثير التساؤل عن السر في حضور الزورق، ثم إن هناك العديد من الصور التي تؤيد هذا الفهم، فارتباط (عشثروت) بالمحار والشاطئين والمرفأ يتناسب مع هذه الوجهة في الفهم والتفسير، ويتأكد ذلك بأخذ الصورة الثانية عن شباك وفيقة في قول السياب: "وشباكك الأزرق/ على ظلمة مطبق، / تبدى كحبل يشدّ الحياة / إلى الموت كيلا يموت"، فصورة الشباك الذي تبدى كحبل تتناسب مع شكل النهر، وربما أمكن ربط ذلك بقصيدتين أخريين "شباك وفيقة ١" و"حدائق وفيقة"، ففي القصيدة الأولى يتناسب هذا التفسير مع قول السياب: "ووفيقة تنظر في أسف / من قاع القبر وتنتظر: / سيمر فيهمسه النهر / ظلًا يتماوج كالجرس /... / شباك يضحك في الألق؟"^(١)، وهذا الفهم هو ما يبرر ظهور بعض الصور في القصيدة مثل صورة "الجليل تنتظر المشية" التي ترتبط بمشية السيد المسيح على الماء كما جاء في الإنجيل^(٢)، ويرتبط هذا الفهم أيضًا بما جاء في قصيدة "حدائق وفيقة" عن النهر حيث يقول السياب: "كل نهر / شرفة حضراء في دنيا سحيقة"^(٣).

فمن الواضح المدى الفسيح الذي يتركه النص لاحتמالية التفسير حيث يمكن أن تبني قراءات عدة للنص، وهو ما يضع القارئ أمام إشكالية حقيقية في التفسير.

إن ما أشر إليه من تعددية التفاسير في القراءات النقدية يثير تساؤلات غاية في الأهمية: فكيف يكون الحال متى توافر عدد كبير من القراءات لنص

(١) المرجع السابق، مج ١، ص (١١٨-١١٩).

(٢) الكتاب المقدس، إنجيل متى، الأصحاح الرابع عشر، الآية (٢٦).

(٣) السياب، ديوان بدر شاكر السياب، مج ١، ص (١٢٥-١٢٦).

واحد؟ وما هي الحدود الممكنة للتفسيرات المقدمة في هذه الحالة؟ وإلى ماذا يقود ذلك في النهاية؟ وهذا ما سيتضح لدى مناقشة القراءات النقدية المقدمة عن قصيدة "أنشودة المطر" على اعتبار أنها حظيت باهتمام واسع من النقاد العرب عز أن يوجد له نظير في نصوص الشعر العربي الحديث الأخرى.

قراءات "أنشودة المطر" وتعدد التفاسير

لقد أحيط النص باهتمام بالغ من النقاد العرب بدرجة لا نظير لها في النقد العربي الحديث على الإطلاق، وتكاد الدراسات النقدية لا تغفل أية إشارة من بعيد أو قريب ابتداء من تاريخ نظم القصيدة إلى ظروف نشرها وحتى تلقيها، إذ يظهر اهتمام واضح حتى بتحديد زمن كتابة القصيدة^(١)، ثم إن القصيدة وجدت أصداء متغايرة لدى النقاد من خلال النقد المباشر للقصيدة أو الديوان الذي حمل عنوانها بدءاً من سنة نشرها لأول مرة في مجلة الآداب وحتى اللحظة الراهنة، كما أن الاهتمام بها لم ينحصر ضمن هذه الحدود فحسب، بل إن القراءات النقدية التي قدمت عنها كانت ماثراً اهتمام بعض الدارسين، وكان أول من لفت الأنظار إلى ذلك علي الشرع في دراسته "قراءة في "أنشودة المطر" للسياب" (١٩٨٥م)، حيث قام بمتابعة الدراسات النقدية التي قدمت عن القصيدة، ثم قدم قراءته للنص بعد ذلك، والتفت كل من عاطف جودة نصر وقاسم المومني وسامي سويدان إلى هذه الدراسات أيضاً، وهذا كله يؤكد أمرين: الأول أهمية القصيدة وقيمتها الفنية، وهو مما لا يكاد يختلف عليه اثنان.

(١) أشار إحسان عباس إلى أنها كتبت سنة ١٩٥٣م، عباس، إحسان، بدر شاكر السياب، ص (١٨١). في حين أشار عيسى بلاطة إلى أنها كتبت سنة ١٩٥٤م، بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص (٧٦).

والثاني أن قراءة "أنشودة المطر" في الدراسات النقدية العربية يمثل ظاهرة نقدية تستحق الالتفات والمناقشة.

إن أول نقد وجهه للقصيدة كان تعليق عبد اللطيف شرارة إثر نشر القصيدة في مجلة الآداب، وهو يمتاز بالانطباعية والتلقائية، وقد قيم القصيدة قائلاً: "هذه القصيدة كغيرها من قصائد الشعراء المحدثين في العراق يتحلل ناظمها من قيود المدرسة العربية في الشعر أولاً، ويعود بنا إلى موشحات الأندلس ثانياً..."^(١)، وقد أشير إلى أن عبد اللطيف شرارة "كان يعالج القصيدة دونما منهجية حتى أن مصطلحاته النقدية تبدو مصطلحات قديمة"^(٢)، وسرعان ما تم تجاوز هذا التقييم المتعارض ذاتياً بين وصف التجربة بأنها صحيحة وواقعية وبين العجز عن هز قرارة وجدان القارئ، حيث أشارت روز غريب إلى ما في القصيدة من "متعة القصص الوصفي وفتنة الصور الزاخرة باللون المحلي"^(٣)، وربما كانت وقفة مصطفى عبد اللطيف السحري أهم ما قدم عن القصيدة في الخمسينيات (١٩٥٧م)، وقد كان اهتمامه منصباً على المحتوى الاجتماعي فيها، وكان لرؤيته الأكاديمية دور بارز في توجيه قراءته، ولذلك ارتبط في ذهنه علاقة النص بسياقه، وضرورة وضوح هذه العلاقة من خلال تقديم المحتوى تقديمًا سويًا، فيصف قصيدة السياب بقوله: "ففي قصيدته "أنشودة المطر" ولها مضمونها الاجتماعي المهم فإنه يخلخل هذا المضمون باللف والدوران حول حالة

(١) شرارة، عبد اللطيف، "قرأت العدد الماضي من الآداب"، الآداب، ص ٢، تموز، ١٩٥٤، ع ٧، ص (٦٥).

(٢) المبرع، علي، "قراءة في "أنشودة المطر" للسياب" أبحاث لليوموك سلسلة الآداب واللغويات، مج ٣، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٥ م، ع ٢، ص (٦٤).

(٣) غريب، روز، "قرأت العدد الماضي من الآداب"، الآداب، ص ٢، آب، ١٩٥٤، ع ٨، ص (٦٥).

عاطفية مقحمة على المضمون"^(١)، ففي هذه القراءة تظهر أول محاولة تفسير، وقد جاء تفسيره لعناصر أخرى في النص متفقاً مع رؤيته النقدية فربط بين النص وتجربة الشاعر بقوله: "فها هو ذا في الكويت، وقد انهمر المطر، فيشعر بالوحدة والكآبة، ويجول بخاطره ما في هذه البلاد من لؤلؤ ومحار، وما يلقي فيها من جوع رغم ما يوجد بها من غلال، ثم ينتهي إلى أن كل قطرة من المطر وكل دمع من دموع الجوع، وكل قطرة تراق من دم العبيد، هي ابتسامات قابلة، وأمل وردي سوف يولد"^(٢)، ومن الطبيعي إثر هذا الفهم أن يفسر مطلع القصيدة بأنه "وصف غزلي لعيني حبيبته أطال فيه كل الإطالة"^(٣)، وهو في ذلك ينظر إلى القصيدة في ضوء فهمه للقصيدة التقليدية، حيث تشتمل على غرض أساسي وهو المحتوى الاجتماعي الذي يراه مهماً، أما بقية الأجزاء فليس لها أية ضرورة.

وتظهر دراسة فؤاد رفقه "أنشودة المطر لبدر شاكر السياب" (١٩٦١م) موقفاً تقييمياً يرى في "أنشودة المطر" القصيدة ممثلة لوجه النضوج في شعر السياب، ويبدو أن الملاحظة الأولى لعبد اللطيف شرارة قد تم تجاوزها فعلياً كما يظهر من رأي فؤاد رفقه، إذ يقيم ديوان "أنشودة المطر" ميرزا ثلاثة وجوه لقصائده:

(١) وجه التقليد، ويتمثل في قصائد مثل "مرثية الآلهة" التي تمتاز بالشكل التقليدي على حد رأيه.

(١) السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، شعر اليوم، ص (٦١).

(٢) المرجع السابق، ص (٦١).

(٣) المرجع السابق، ص (٦١).

(٢) وجه التطور كما يتمثل في قصائد مثل "الموس العمياء" و"حفار القبور" و"الأسلحة والأطفال".

(٣) وجه النضوج، وبلغ ذروته في قصيدة "جيكور في المدينة" (كذا) و"أنشودة المطر"^(١).

ويأتي هذا الحكم على أساس أن "الرؤيا محور هذه القصائد، وهي تركز على الرمز لاتساعها الأفقي والعمودي"^(٢)، ثم إنه لا يخص القصيدة بحديث منفرد، مما يعني أنها لم تلفت الانتباه بشكل مميز كما سيحصل فيما بعد. وقدم إيليا حاوي دراسة نقدية عن ديوان "أنشودة المطر" (١٩٦١م)، وخص القصيدة بوقفه مستقلة، وكان موقفه تقييماً، إذ وصف شعر السياب وشخصيته بالتفكك والانفراط^(٣)، وانعكس هذا الحكم على نظراته للقصيدة فوصفها بالتناقض والتفكك والهديان^(٤)، وهو حكم تابع من رؤيته المنطقية لضرورة توفر وحدة الموضوع كما يبدو من قوله: "فتنشط القصيدة وتوشك أن تتعطل فيها وحدة الموضوع، فضلاً عن الوحدة العضوية"^(٥)، ومن الواضح أن تصوراته النقدية تخلو من المنهجية والفهم الدقيق حتى لمفهوم الوحدة العضوية.

(١) رفقته، فواد، "أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"، شعر، ص ٥، شتاء ١٩٦١، ع ١٧، (١٦٣-١٦٥).

(٢) المرجع السابق، ص (١٦٥).

(٣) حاوي، إيليا، "دراسة نقدية لديوان 'بدر شاكر السياب أنشودة المطر'"، الآداب، ص ٩، أيار (مايو) ١٩٦١، ع ٥٥، ص (١٨). وقد أعاد نشرها في كتابه: في النقد والأدب، الجزء الخامس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص (٨٧).

(٤) حاوي، إيليا، "دراسة نقدية لديوان 'بدر شاكر السياب أنشودة المطر'"، ص (٥٧).

(٥) المرجع السابق، ص (٥٧).

لا شك أن الاختلاف في المنطلق النقدي ذو تأثير بالغ في تفسير النص، إذ يتعامل الناقد مع النص في ضوء معطيات فكرية يستلزمها المنهج النقدي الذي هو بالضرورة لا ينحصر في كونه أداة تخلو من الفكر ما دام تحديده لا ينفصل عن النظرية^(١)، وهذا ما يتضح في القراءات التي قدمت عن "أنشودة المطر" متبنية مناهج نقدية محددة، وأولى هذه القراءات ما ظهر في قراءة أمطانيوس مخائيل (١٩٦٨م) دراسات في الشعر العربي الحديث وفق المنهج الديالكتيكي، وهو يتعامل مع جزء من النص يتوافق مع رؤيته في المنهج النقدي، وهو أول توجيه للنص يفرضه المنهج، وذلك قول السياب:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

.....

وكل عام حين يعشب الثرى بجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر ... مطر ... مطر ...

إذ يبدو أن أمطانيوس مخائيل اختار هذا المقطع تحديداً لأنه يخدم رؤيته المتمخضة عن "المنهج الديالكتيكي" الذي يتبناه في القراءة، ولذلك جاء تفسيره لهذا المقطع متفقاً مع هذا التوجه الأيديولوجي، حيث إن تركيزه لا ينصب على علاقة هذا المقطع بما سبقه أو تلاه، وإنما ما يهمه هو حديث السياب - كما يقول - "عن الجوع وعن الحزن الذي يصيبه ويصيب الجماهير الكادحة"^(٢)، ولذلك تتحول

(١) ثامر، فاضل، اللغة للثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص(٢١٩).

(٢) مخائيل، أمطانيوس، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج الديالكتيكي)، ص(٢٩).

— لديه — الرؤية في القصيدة إلى مأساة وجودية تجسدها العلاقة الشعرية "بين الذات والموضوع"^(١)، وهو أمر مرتبط بمنهجه الجدلي الأيديولوجي أكثر من ارتباطه بمعطيات النص الشعري.

وتشكل دراسة إحسان عباس (١٩٦٩م) إيضاحاً بارزاً لعلاقة القراءة بالنص، وأثر ذلك على تفسيره، فهو ينطلق من توجه تاريخي، الأمر الذي يفرض تفسيراً يحتمل في طياته ملامح المنهج النقدي، وعلى الرغم من أن إحسان عباس لا يتناول النص كاملاً، إلا أنه قد وقف عند بعض المقاطع والجمل الشعرية، حيث يتضح فيها أثر منهجه من الناحية التفسيرية، وقد كان تعامله مع "أنشودة المطر" منصباً على العلاقة بينها وبين قصيدة "غريب على الخليج، ويأتي هذا الإصرار على إقامة علاقة بين القصيدتين من تأثير منهجه التاريخي، إذ يهدف في منهجه إلى البحث عن دلالات النص الواقعية، وما دام الأمر على هذا الحال فلا بد أن يكون الاهتمام بالنص منحصراً في واحد من أمرين: إما استمداد الحقائق التاريخية والنفسية والشخصية للسياط من شعره، أو البحث عن التطور الفني الذي لن يتجسد في حدود التعامل مع نص واحد دون مقارنته بغيره، وهو ما يتضح في تعامل إحسان عباس مع كثير من قصائد السياب في هذه الدراسة^(٢)، ولا ينحصر أثر المنهج في هذا المنطلق العام لتناول القصيدة، بل إن ذلك يتجلى في تفسير إحسان عباس للجمل الشعرية في النص، فالخطاب في مطلع القصيدة موجه إلى الحبيبة، وهي حسبما يرى إحسان عباس "الأم أو القرية أو العراق، أو هذه الثلاثة مجتمعة"^(٣)، وهو تفسير لا يخرج عن الدلالات الشخصية التي ارتبط بها السياب حسبما هو معروف في واقع حياته، ويتأكد

(١) المرجع السابق، ص (٢٩).

(٢) يتضح ذلك من قول إحسان عباس عن القصيدتين: "وهما تمثلان وجهين لقطعة عملة واحدة، فتؤكدان التقارب الزمني بينهما"، عباس، إحسان، بدر شكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص (٢٠٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٠٩).

ذلك بإصرار إحسان عباس أن صورة الطفل يكي أمه هي طفولة الشاعر التي "يستمد أكثر موارده منها"^(١)، فالتفسيرات - هنا - ترمي إلى ربط النص بمعطيات السياق التاريخي.

ويأتي موقف عيسى بلاطة (١٩٧١م) ضمن هذا المستوى من التفسير على الرغم من أن دراسته كانت سيرة حياة لا نقد، فقد وصف قصيدة السياب بأنها رائعة، وربط بين مطلعها ووفيقه فقال: "وبدت له عينا وريقة تلمعان في خياله، وأثار أساهما في نفسه رعشة. وإذا قصيدة جديدة تتولد فيه تختلف عن كل ما كتب قبلها"^(٢)، فمن الملاحظ تعلق الدراسات التاريخية بشخصيات واقعية أو تجربة شخصية في تفسير بعض مقاطع النص.

لقد ظهرت قراءات في منتصف السبعينيات تقريباً تقيم اهتماماً بالنص إثر توجه النقد نحو النص كما سبق الإشارة، لكن ذلك لم يكن - على الأغلب - مصحوباً بمنهجية واضحة في القراءة مما جعل هذه القراءات تنساق وراء النص وتلتصق به، وترتكز على إصدار الأحكام التقييمية ضمناً أو صراحة، وهذا ما يظهر في قراءة جابر عصفور لأنشودة المطر (٧٥/ ١٩٧٦م)^(٣)، فغياب المنهجية يظهر في قراءة الناقد للقصيدة من خلال السعي إلى الوصول إلى رؤية كلية تنضوي تحتها أجزاء القصيدة، ولذلك يشير إلى تشكل القصيدة من محورين: الحياة والموت^(٤)، وفي انسياقه وراء النص الشعري

(١) المرجع السابق، ص (٢١٠).

(٢) بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص (٧٥).

(٣) وقد نشرت ضمن كتاب ضم دراسات عدة تحت عنوان "حركات التجديد في الأدب العربي"، وهي - في الأصل - محاضرة قصد منها التعريف بالتجديد في الشعر العربي الحديث، فأتخذ جابر عصفور من "أنشودة المطر" مثلاً على ذلك، الأمر الذي يعكس وجهة نظره وحكمه على القصيدة بالجودة. انظر: مجموعة من المؤلفين، حركات للتجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥/١٩٧٦.

(٤) المرجع السابق، ص (٢١٦).

يكتفي بالنظر إلى المخاطبة في مطلع القصيدة على أنها المحبوبة، غير أنه يشير إلى توحيدها مع الوطن^(١) ليحقق الانسجام في قراءة أجزاء القصيدة الأخرى، ويعطى للمطر دلالة مزدوجة على الخصب والنماء وتقيضهما، فهو - حسبما يرى - حامل لدلالة أسطورية "بدلالية الرامزتين إلى الحياة والموت"^(٢)، ويصف القصيدة بالنضج الفني^(٣)، وهذه الطريقة في التعامل مع النص تنبئ عن الانقياد وراء مقررات النص الشعري.

وربما كانت قراءة إلياس خوري (١٩٧٩م) أكثر إشكالاً على صعيد تفسير النص، فهو ينطلق من تشكيكية منهجية غير واضحة المعالم، فيستند - أحياناً - إلى الرموز الأسطورية، وأحياناً أخرى إلى الدلالات المباشرة للغة النصية، وعلى أساس ذلك يرجع ضمير المخاطبة في مطلع القصيدة "عيناك" إلى الرمز "عشتار"، الذي يرى فيه تحولات إلى الأم ثم العراق ثم الخليج^(٤)، ويقيم قراءته على إعطاء قيمة مطلقة للرمز عشتار على مدار قراءة القصيدة من خلال لغة إيحائية تتجاوز ما يقدمه النص، فيقول: "هذه الإشارات المتعددة التي تمزج التفاصيل بالأسطورة بالطبيعة هي إشارات صلاته. الشاعر يتהל لإلهة الخصب حيث الولادة الدائمة، وصوته كما في الصلوات الوثنية صوت جماعي"^(٥) فهذه القراءة متمخضة عن ذهنية القارئ لا النص ذاته، فالرمز الأسطوري في مطلع القصيدة أو في مجملها لا يظهر بوضوح كاف لإرجاع كل الإشارات

(١) المرجع السابق، ص (٢١١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢١٦).

(٣) المرجع السابق، ص (٢١٥).

(٤) خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، ص (٣٣).

(٥) المرجع السابق، ص (٤٧).

إليه كما يذهب إلياس خوري، ودليل ذلك أن ثمة دراسات عديدة لم تشر إلى وجود أبعاد أسطورية.

إن غياب المنهجية حتى في ظل طرح موضوع محدد مثل الأسطورة كما في دراساتي عبد الرضا علي وعلي البطل عن الأسطورة في شعر السياب يجعل الدراسة لا تنطلق من معطيات الأسطورة وتحليلاتها في النصوص الشعرية، ولذلك لم تشر أي منهما مطلقاً إلى حضور الأساطير في قصيدة "أنشودة المطر"، وقد توقف كلا الناقلين عند مقطع واحد من القصيدة هو "أكاد أسمع العراق يذخر الرعود...."، فحمل عبد الرضا علي المطر دلالة الثورة على القهر الاجتماعي^(١)، وأشار علي البطل إلى أن هذا المقطع يصور غليان الشعب بالثورة^(٢)، وهذا يشير إلى أن ما قدمه الناقدان في دراسة الأسطورة كان ذا منحي تفسيري خالص، وكلا الدراستين تجسدان غياب القراءة النقدية.

وتعد قراءة ريتا عوض لأنشودة المطر من أولى القراءات المنهجية للقصيدة، وهي تنطلق - كما اتضح سابقاً - من منهجها الأسطوري، وقد ألقى هذا المنهج بآثره على تفسير النص، فهي تردد في تفسير مطلع القصيدة بين كون الخطاب الموجه إلى المرأة يرمز إلى الأرض - وأرض العراق بشكل خاص^(٣)، أو إلى عشتار^(٤)، ويرجع ذلك إلى أن ما تبحثه ريتا عوض ليس الأسطورة في ذاتها وإنما النموذج الأعلى الذي قد يتجسد برموز عدة، وينبئ عن إichاءات مختلفة، وهذا ما يظهر - أيضاً - في تفسير كثير من العناصر

(١) علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شلكر السياب، ص(١٥٤).

(٢) البطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شلكر السياب، ص(٢٠٨).

(٣) عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص(١٠٢).

(٤) المرجع السابق، ص(١٠٣).

النصية، فالابن الذي ييكي أمه "هو الإنسان الأول قبل السقوط حيث كان يمرح سعيداً في جنة عدن"^(١)، والمطر هو نموز ابن الأم وحبيبها الذي يخصبها ببذرة الحياة^(٢)، والشاعر يتحد بإله الخصب^(٣)، ولا تخلو قراءتها من إسقاطات على النص، حيث تفسر استمرار الجوع بعد نزول المطر بسبب سيطرة التين على الأرض الطيبة، وأن هذا التين يمثل الطبقة الحاكمة^(٤)، على أن من المعروف نخلو النص من ذكر التين، وما دامت الإشارة واضحة في النص إلى الطبقة الحاكمة فليس هناك أي مبرر لافتراض وجود رمز التين ثم إرجاع ذلك إلى الطبقة الحاكمة، فهذا التفسير لم يكن إلا بدافع من أحكام المنهج المفترض الذي تبناه الناقد، فهي تبني هذا التفسير على "قصة القديس جرجيس في معركته مع التين، فالتين - رمز الشر - يهزم جرجيس ويقتله"^(٥)، مع أن الفارق شاسع بين هذه القصة وما جاء في أنشودة المطر، وهذا يظهر مدى تحجني القراءة على النص في كثير من الأحيان، وبخاصة في حالة تبني منهجية محددة والمغالاة في تطبيقها.

وينطلق أحمد أبو حاق (١٩٧٩م) في قراءته للقصيدة من مفهوم الالتزام، وهو ما يعمل على تحريف دلالة عدد من الجزئيات في النص، إذ يبدأ من تصور مفاده توحد الحبيبة والوطن الذي يعد أول مظاهر الالتزام^(٦)، ثم إن الحبيبة تغدو

(١) المرجع السابق، ص (١٠٤).

(٢) المرجع السابق، ص (١٠٤).

(٣) المرجع السابق، ص (١٠٥).

(٤) المرجع السابق، ص (١٠٨).

(٥) المرجع السابق، ص (٦٥-٦٦).

(٦) أبو حاق، أحمد، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص (٤٠٣).
وجدير بالذكر أن الناقد يتناول في دراسته هذه الشعر العربي قديماً وحديثاً من خلال مفهوم الالتزام.

الآلهة التي يضرع إليها الشاعر لإنقاذ وطنه^(٧)، ويصبح الضباب في قول السياب: "تغرقان في ضباب من أسيّ شفيف" هو ضباب الثورة، والمطر هو الثورة نفسها، و"نشوة الطفل إذا خاف من القمر" هي نشوة الشاعر المبتهج المنتظر للثورة والخائف مما قد يرافقها من عنف وتجاوز وانحراف^(٨)، وفي ظل هذه القراءة التي ترجع كل شيء إلى الالتزام بقضايا الوطن والأمة تصبح الأم التي يذكرها السياب هي الأمة، يقول أحمد أبو حقة: "وكأننا بالسياب في هذا الحديث عن أمه، وموتها وعودتها، يتساءل أمام رياح الثورة عن هذه الأمة التي ماتت..."^(٩)، ويجري على هذا المنوال في منح الدلالة الأيديولوجية لكل جزئية في النص، حيث ترمز صورة الصياد (صياد حزين يجمع الشباك...) "إلى فشل الثورة"^(١٠)، ويكون الصياد هو السياب أو الشعب، والأفاعي التي تشرب الرحيق هي الإقطاعيون والمستغلون^(١١)، وأما نهاية القصيدة فهي "من أثر الواقعية الاشتراكية المتفائلة بمجدلية التاريخ"^(١٢)، حقيقة لقد تعامل أحمد أبو حقة مع النص من منطلقات فكرية مستمدة من منهجه وقام بتطبيقها بصورة آلية فاضاً على النص رؤيته، إذ يجب أن يعطى كل عنصر فيه مقابلاً دلاليًا يربطه بالالتزام، وهو ما جنى على جمالية النص الشعري.

(٧) المرجع السابق، (٤٠٥).

(٨) المرجع السابق، ص (٤٠٥).

(٩) المرجع السابق، ص (٤٠٦).

(١٠) المرجع السابق، ص (٤٠٦).

(١١) المرجع السابق، ص (٤١١).

(١٢) المرجع السابق، ص (٤١١).

إن هذه المواقف النقدية التي حكمت على "أنشودة المطر" بالجودة والميزة قد شكلت رأيًا نقديًا حول القصيدة، فكمال خير بك (١٩٨٢م) يراها "بمثابة القمة في تطور السياب"^(١)، وباستثناء بعض جوانب الملاحظة الأولى لعبد اللطيف شرارة وما قدمه إيليا حاوي كانت الآراء تجمع على تميز القصيدة، وقد كان لهذا الرأي أثر واضح في تلقي النقاد العرب لها، وهذه الحالة معروفة في نظرية التلقي كما يوضح يافوس الذي يرى "أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل وبهذه الطريقة سوف تستقر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية"^(٢)، وربما كان لهذه الفكرة تجسيد واضح لدى النقاد العرب، وهو ما أدى إلى هذا الإقبال المنقطع النظير على قصيدة واحدة في مقابل قصائد عديدة لم تجد حتى الآن من يقوم بقراءتها على الرغم من جودتها فنيًا.

وتأتي دراسة عبد الكريم حسن "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب" كواحدة من أكثر الدراسات إثارة في توجهها النقدي، وهي تعتمد على ما يدعوه الناقد بـ "الموضوعية البنيوية" معتمداً على الموضوعات (أو الثيمات themes)، ويقدم منهجه بقوله: "إن تحديدنا للموضوع يعتمد على قاعدته اللغوية "Substrat Lexical" في العمل الأدبي الذي ندرسه، وليس على دراسة هذا العمل الأدبي أو تحليله. فالموضوع هو مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"^(٣)، وبذلك فالدراسة التي قدمها لا تقوم على قراءة

(١) بك، كمال خير، حركة الحدائق في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م، ص(٤٦). وجدير بالذكر أن الدراسة قدمت لنيل درجة الدكتوراه من جامعة جنيف سنة ١٩٧٢م.

(٢) هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص(١٥٣).

(٣) حسن، عبد الكريم، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص(٣٢).

نصية، ولا تهتم بالتحليل النصي، وإنما يعمد الناقد إلى دواوين السياب الشعرية فيعدها مجسدة لمراحل شعرية، ويمثل ديوان "أنشودة المطر" المرحلة الرابعة، حيث إن الموضوع الأساسي فيه هو (الموت) "الذي يجذب إليه كواكب الموضوعات الأخرى"^(١)، ومنطلقه النقدي هذا يحتم عليه دراسة موضوع الموت من خلال مجموعة من المفردات مثل: المنية - الحنف - الردى - الهلاك - الفناء... إلخ، الأمر الذي أبعدته عن النصوص الشعرية، وهو لا يشير سوى إلى أجزاء بسيطة من قصيدة "أنشودة المطر" مثل قول السياب:

أصبح بالخليج "يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى.

إذ يرى أن تكرار المقطع في القصيدة "يحمل اليأس النهائي حيث تنقلب مياه الخليج بأسرها إلى ردى"، ويفسر المطر بالثورة، أما الخطاب في مطلع القصيدة (عينك) فيوجهه السياب إلى حبيبته والحبيبة هي العراق^(٢)، ويبدو من الغريب ألا يستغل عبد الكريم حسن الإمكانيات الدلالية الإيحائية التي تضمنتها "أنشودة المطر" وخاصة في مجال موضوع "الموت"، ويبدو أن اهتمام الناقد بالمفردات التي تدل على الموت هو ما حال دون استغلال هذه الإمكانيات الدلالية في النص.

ويستند علي الشرع في قراءته لأنشودة المطر (١٩٨٥م) على المعطى اللغوي للنص، مقدماً قراءة "أسلوبية تفسيرية"، بحيث "يدرس كل عنصر (من عناصر العمل الأدبي) وينظر إليه من خلال دوره في عملية الإبداع الشعري: ما الذي يعنيه هذا العنصر (أو هذه الجزئية) أو يوحيه؟ كيف يتشكل الإيقاع؟... ما هي المميزات الخاصة للاستعارات (أو المجازات) وما هي العناصر المشكلة وما

(١) المرجع السابق، ص (١٧٥).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٠٥).

هي الأسس الخاصة التي يوظفها الكاتب في عملية التلاحم الفني^(١)، ويظهر ذلك من خلال تتبع الناقد للغة النص الشعري محاولاً الكشف عن الدلالات الناجمة عن المفردات والتراكيب اللغوية وقيمها الجمالية، ولذلك كان اهتمام الناقد منصّباً على الإيحاءات المقعّمة بالدلالات في افتتاحية القصيدة، وطرح تساؤلاته حول الصورة التشبيهية وارتباطات عناصرها الدلالية في محاولة لتحديد الرابط بين العينين وغابتي النخيل، ففسر العينان بأفهما عيني صاحبه، وربطهما السياب بغابتي النخيل لأن العينين عراقيتان، أو لارتباط النخيل بالعراق، أو ليدل على أن العينين عربيتان (النخيل والعرب)، ثم يلتفت إلى ما يحمله النخيل من دلالات أسطورية، حيث يتساءل ما إذا كانت العينان هما عينا الأم (الأنثى) النخلة الأم^(٢)، وهذه التساؤلات أعطت متسعاً من الدلالات، وأفضت إلى نتيجة مفادها القدرة الإيحائية لافتتاحية النص. كما أظهر الناقد خاصية التداعي التي يقوم عليها نص السياب من خلال تشكيل الفقرات الشعرية والصور الفنية^(٣)، ويفسر ذلك على أنه طواف "للبحث عن موقع الذات المفردة في الوجود الكلي"^(٤)، ويلحظ أن القسم الثاني من القصيدة الذي يبدأ بقول السياب: "ومقالتاك بي تطيفان مع المطر" يجسد حركة دورية "من خلال تعاقب مضمون محاولة النهوض والتعثر في مسيرة العراق الحديث (وطناً وشعباً)"^(٥)، أي أن الناقد يفسر هذا القسم من خلال الإحالة إلى واقع العراق.

(١) لونسو، أمادو، "التفسير الأسلوبى للنصوص الأدبية"، نقل النص إلى العربية على الشرع، المهد للثقافة

والفنون، ص ١، صيف/خريف ١٩٨٤، ع ٣ و ٤، ص (٥٠).

(٢) الشرع، علي، قراءة في "أنشودة للمطر" للسياب، ص (٦٨).

(٣) المرجع السابق، ص (٧٢-٧٣).

(٤) المرجع السابق، ص (٧٤).

(٥) المرجع السابق، ص (٧٤).

وتشكل دراسة محمد لطفي اليوسفي "في بنية الشعر العربي المعاصر" واحدة من الدراسات التي وقعت تحت تأثير الاتجاهات النقدية الحديثة، وتحت زخم اندفاع النقاد نحوها وبشكل خاص البنيوية^(١)، ويتناول الناقد "أنشودة المطر" للسياب مفسراً العديد من أجزائها، فمطلع القصيدة هو قداس ابتهالي لآلهة الخصب عشتار^(٢)، ويرى أن المطلع يمثل زمن بدء الخليفة، ويربطه بما ورد في سفر التكوين: "وقبلها كانت الأرض خربة وخالية وكان عدم"^(٣)، وقد عاد إلى هذا التفسير في قراءة أخرى له (١٩٩٢م)، إذ رأى أن النص يستند إلى "هذه الصورة النمطية المشتركة"^(٤)، وتبدو تفسيراته مفتعلة إلى درجة تشعر بعدم وجود صلات قوية بين الرموز التي يتحدث عنها وهي عشتار والأم والعراق والخليج والمطر^(٥)، ولا تخفى صلة هذه الرموز بما قدمه إلياس خوري في قراءته.

وتبدو دراسة ابن عقيل الظاهري لأجزاء من القصيدة من أكثر الدراسات إثارة من حيث التفسير، فهو يفسر مطلع القصيدة بأن السياب "يودع حبيته عندما أراد الهرب إلى الكويت"^(٦)، ويحيل صورة الشرفتين إلى شرفتي جوليت كما جاء عند شكسبير^(٧)، ثم إنه يعد القصيدة - بعد ذلك - "قمة

(١) اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر "السياب/سعدى يوسف/دورويش/أونيس" نموذجاً، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص(٧).

(٢) المرجع السابق، ص(٣٨).

(٣) المرجع السابق، ص(٤٧).

(٤) اليوسفي، محمد لطفي، لحظة المكاشفة الشعرية، ص(١٠٣).

(٥) اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص(٤٠).

(٦) الظاهري، أبو عبد الرحمن ابن عقيل محمد بن عمر، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، دراسة تطبيقية لأصول: الالتزام والشرط الجمالي، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ، ص(١٧).

(٧) المرجع السابق، ص(١٨).

الأدب الملتزم"^(١)، ومن الواضح أثر غياب المنهجية أو حتى المعرفة الكافية بالشعر الحديث في تفسيراته هذه.

ويتناول مالك المطلبي "أنشودة المطر" في دراسته "إنتاج ما أنتج" (١٩٨٩م)، ويعدها إعادة إنتاج لقصيدة "غريب على الخليج"، ويقوم من خلال التطبيق بمقارنة بين النصين كاشفاً عن التقابل والتفارق بينهما على حد تعبيره^(٢)، وقد عدهما مقطعين في قصيدة واحدة^(٣)، ويرى أن "غريب على الخليج" يهيمن فيها المدلول بعكس "أنشودة المطر" التي يهيمن فيها الدال، والموضوع في الأولى هو العراق، أما في الثانية فهو "أكاد أسمع العراق..."^(٤)، ويأتي تفسيره لمطلع "أنشودة المطر" مرتبطاً بالشعر الجاهلي، فالافتتاحية في القصيدتين ترتبطان "بالافتتاحيات الجاهلية: الطلل/النسيب"^(٥)، ويرى أن حركة الاختتام في "غريب على الخليج" علامة موت، أما في "أنشودة المطر" فعلامة حياة، وبعد توزيع بعض الألفاظ في النصين على حقلين دلاليين: حقل الصحراء وحقل الماء يستنتج أن الخليج هو الصحراء^(٦).

وركز محمد بنيس في تحليله للقصيدة (١٩٩٠م) على حضور عنصر الماء، حيث "أن بناء الدوال في النص يفرق بين سياقين للمطر ونتائجه. يركز الأول على العلاقة بين المطر والجوع: منذ كنا صغارا كانت السماء

(١) المرجع السابق، ص (١٩).

(٢) المطلبي، مالك، "إنتاج ما أنتج"، فصول، مج ٨، مايو ١٩٨٩، ع ٢١ و ٢٢، ص (٤٢).

(٣) المرجع السابق، ص (٣٧).

(٤) المرجع السابق، ص (٤٣).

(٥) المرجع السابق، ص (٤٤).

(٦) المرجع السابق، ص (٤٤-٤٥).

.....
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع.

بين "المطر" و"عام" و"نجوع" و"مر" و"العراق" تجاوب إيقاعي وتجاوب في بناء الدلالية، حيث المطر والعشب، في هذا السياق لا يطهران أرض العراق من الجوع^(١)، ولا يبدو لهذه القراءة أية قيمة تفسيرية في النص، وهي غير مقنعة بهذا التشكيل، إذ لا يتضح - بشكل مقنع - السياق وما يضيفه من دلالة، "وفي السياق الثاني، سياق الموت، تأخذ النتيجة مساراً آخر هو احتمال الخروج إلى الحياة:

في كل قطرة من المطر

.....
سيعشب العراق بالمطر"^(٢)

وقد قام هذان السياقان - كما يرى محمد بنيس - بتحويل الموت من دلالته المعتادة إلى دلالة "يتقن السياق وحده إبرازها، وهي هنا قلب الدلالة ليصبح الموت دالاً يتأسس في الحياة التي ينيها النص"^(٣).

وتقوم قراءة ديزيرة سقال (١٩٩٣م) لأنشودة المطر على أساس البحث عن الدليل في النص مستفيداً من بعض طروحات البنيوية^(٤)، فامتاز تناوله للنص بالبحث عن العلاقات القائمة بين أجزائه، ولذلك فهو يقيم علاقة بين الأم

(١) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإدالاته، ج ٣، ص (٢٢١).

(٢) المرجع السابق، ص (٢٢١).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٢٢).

(٤) يشير في مقدمة كتابه "من الصورة إلى الفضاء الشعري" الذي أعاد فيه نشر دراسته عن "أنشودة المطر" بعد أن كان قد نشرها في مجلة كتابات معاصرة إلى أنه يستفيد من النظريات البنيوية مع إيمانه بعدم فصل النص عن السذات أو التاريخ على النحو الذي قال به البليويون، مقال، ديزيرة، من الصورة إلى الفضاء الشعري العائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، (٩).

والطبيعة والطفل والمطر، فالأم "رديف الطبيعة، والطفل رديف المطر"^(١)، ويشير - بعد ذلك - إلى أن الأم هي عشتار والطفل هو أدونيس^(٢)، ويرى على أساس ذلك احتمال القصيدة على جدلية الحياة والموت، حيث إن المطر لا يفعل فعله وتبقى الأنثى عاقراً على حد تعبيره، ولا يمنع هذا التفسير أن يرى في المطر رمزاً للشوثة^(٣)، وحين يفسر قول السياب: "حلمة توردت على الفم الوليد" يرى أن ذلك يذكر بالشاعر نفسه وقد فقد أمه، "بيد أنه لا يلبث، بفعل المطر، أن يرضع ثدي أمه ... يعني أنه يستعيدها"^(٤)، ومثل هذا التفسير على غرابته ربما يشير إلى أمر هام للغاية عند مقارنته بقراءات النقاد السابقة، إذ يجعل الناقد - هنا - مكانة محورية للطفل والأم على مستوى القصيدة بأكملها، وهو ما لم يشر إليه أحد.

ويرى ديزيره سقال أن استقرار الرموز في القصيدة يقود إلى الأبعاد الأسطورية، وبشكل خاص أسطورة عشتار وتموز التي تتجسد من خلال دورة الحياة والموت في القصيدة^(٥)، غير أن ما هو لافت للانتباه تفسيره لقول السياب: "وينثر الخليج من هباته الكثار/ على الرمال، رغبة الأجاج والمحار / وما تبقى من عظام بائس غريق / من مهاجر ظل يشرب الردى..."، حيث يرى أن المهاجر هو "رمز أدونيس بعد أن يلقي في الماء بانتظار انبعائه"^(٦)، على الرغم من أن صورة المهاجر جسدت الموت البائس الذي لا يحمل وعداً بالحياة

(١) المرجع السابق، ص (٩٢).

(٢) المرجع السابق، ص (١٠٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٩٤).

(٤) المرجع السابق، ص (٩٧).

(٥) المرجع السابق، ص (١٠١-١٠٢).

(٦) المرجع السابق، ص (١٠٣).

بعكس أسطورة أدونيس المشار إليها، ويؤكد ذلك أن الناقد نفسه قد جعل "عظام الغريق" رمزاً للموت^(١).

إن قراءة ديزيره سقال تبرز التحليل البنيوي بالأسطوري بالأبعاد التاريخية لحياة السياب، مما يظهر تعددية في التفسير، حيث لا تعود علاقة الطفل بأمه مرتبطة بالمطر والأرض أو أدونيس وعشتار، وإنما مستوحاة من تجربة السياب الشخصية^(٢)، إن ذلك يؤكد عشوائية التفسير الذي تقوم عليه القراءة.

ويتناول عبد الله الغدامي "أنشودة المطر" (١٩٩٤م) بتوجه نقدي ينتمي إلى اتجاهات القراءة، ويتأسس ذلك على الخروج عن العمودية عبر المقابلة بين "القصيدة والنص المضاد"، ويوضح منهجه بقوله: "وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل فهذا معناه أننا نتعمق في أغوار الداخل ونغوص فيه أكثر وأكثر كي نزداد وعياً به وبأنفسنا فيه، وسنكون حينئذ طرفاً في محاور مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفوذ من خلالها"^(٣)، وينطلق في تعامله مع النص من فكرة حضور (لؤلؤة الخليج) في ثلاثة نصوص، الأول للمسيب بن علس^(٤)، والثاني للأعشى^(٥)، وفيهما - كما يصف الغدامي - تأتي جملة (الجمانة والغواص) مكتملة البناء، وعيها من شدة اكتمالها، وهو ما أدى إلى انغلاقها، ولذلك انحسرت عند النص

(١) المرجع السابق، ص (١١٩).

(٢) المرجع السابق، ص (١٠٦).

(٣) الغدامي، عبد الله، القصيدة والنص المضاد، للمركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص (٨١). ويشار إلى أن هذه الدراسة بحث قدمه الغدامي في ندوة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الدورة الثالثة (دورة البارودي)، من ١٢-١٤ ديسمبر ١٩٩٢، انظر أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٤، ص (٤٨٩).

(٤) الغدامي، عبد الله، القصيدة والنص للمضاد، ص (٨٢).

(٥) المرجع السابق، ص (٨٥).

الأول (نص المسيب)، ولم يستطع الأعشى الكبير أن يأتي بجديد، أما النص الثالث فهو "أنشودة المطر" التي جاءت مختلفة في وضعها وتركيبها كما يوضح في قراءته، وهذا ما جعل تركيزه منصباً على حضور الدوال وغيابها في النص، حيث يلتفت إلى تناقص جملة (اللؤلؤ والمحار والردى) من ثلاثة إلى اثنتين (المحار والردى) ويربط ذلك بتناقص جملة (مطر. مطر. مطر.) من ثلاثة إلى اثنتين (مطر. مطر.)^(١)، ويستنتج من ذلك أن الشاعر الحديث قد تمرد "على الذات الشاعرة فكسر سلطانها وحطم هيمنتها وحول كمالها إلى نقص وتفردا إلى تعدد وهيكلها إلى ملعب مفتوح"^(٢)، لكن ما هو مهم - في هذا السياق - أن الربط الذي أقامه الغدامي قد قاده إلى تفسير المطر بحسب اقتراناته في العلاقات المشار إليها بحيث يصبح على النحو التالي:

المطر / اللؤلؤ

المطر / المحار

المطر / الردى

على أساس أن غياب اللؤلؤ مقرون بغياب المطر، ويرى بعد ذلك أن السياب قد ترك نهاية القصيدة مفتوحة في قوله: "ويهطل المطر.."، وهو ما يقيه في القراءة على انفتاحه فلا يقرر أنها نهاية متفائلة، بناء على نظراته السابقة، فيقول: "ولم يقرر (يقصد السياب) أي مطر هذا هل هو

مطر / اللؤلؤ

أم مطر / المحار

أم مطر / الردى"^(٣)

(١) المرجع السابق، ص (٩٣).

(٢) المرجع السابق، ص (٩٣).

(٣) المرجع السابق، ص (٩٣-٩٤).

وهذا يعني أن الغدامي قد أعطى ثلاث دلالات للمطر بخلاف غالبية النقاد الذين أشاروا إلى دالتين.

وتناول يوسف حلاوي "أنشودة المطر" في قراءته للأسطورة في الشعر العربي الحديث (١٩٩٤م)، ورأى أن المطر هو المحور الأساسي في القصيدة، وانطلاقاً منه تتفرع القصيدة إلى اتجاهين: الجناح الأسطوري والجناح الواقعي^(١)، وفي ظل هذا الفهم يفسر مطلع القصيدة أنه ابتهاج إلى امرأة "يبدو من سماتها أنها إلهة الخصب عشتار، وإن لم يذكرها بالاسم"^(٢)، وذلك - بلا شك - يرجع إلى منطلقه الأسطوري في القراءة، وهو ما يتضح أثره في تفسيره لقول السياب: "وتغرقان في ضبابٍ من أسىٍ شفيف"، إذ يرى أنه يكشف "سرّاً من أسرار الآلهة أو رمزاً آخر من رموزها: إنها تفرق في ضباب من أسى شفيف، لعل هذا الأسى وذاك الضباب الذي يحيط به يجسدان التحول في الإلهة: إنها ليست ربيعاً دائماً، بل هي الفصول في دوراتها"^(٣)، وإذا جاز مثل هذا التفسير على أساس منطلقه الأسطوري، فإنه - بلا شك - يرتبط بالإحياء الكلي للقصيدة لا بهذا المقطع بصورة مباشرة، وقد بقي اهتمامه بالأسطورة مترافقاً مع الاتجاه الواقعي، ولذلك فهو لا يرى في "الأم" أي ملمح أسطوري، بل إنه يرى أن "الحزن الأسطوري ذكره بمأساته الذاتية"^(٤)، وهو ما يشير الاستغراب لدى مقارنة ذلك بما جاء في قراءات أخرى أعطت الأم دلالات أسطورية كما في قراءة إلياس خوري وديزيره سقال.

(١) حلاوي، يوسف، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص(٤٧).

(٢) المرجع السابق، ص(٤٧).

(٣) المرجع السابق، ص(٤٩).

(٤) المرجع السابق، ص(٤٩).

وقد تعرض محمد الخبو (١٩٩٥م) لقصيدة "أنشودة المطر" في قراءته
لديوان "أنشودة المطر"، حيث اهتم بالإيقاع^(١)، والقراءة البصرية لشكل
الكتابة فتوقف عند طريقة الكتابة في مقطع من القصيدة:

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما، النجوم ...

ورأى أن النقاط في الكتابة إنما هي فراغات "بها عوالم أخرى لا يستدعيها غير
القارئ"^(٢)، إلا أن اهتماماته الشكلية قد حالت دون أن يكشف عن هذه
العوالم، ولذلك لم يسع إلى إقرار شيء محدد في تفسير بعض الجمل، فمثلاً
يكتفي بطرح تساؤلاته حول المخاطبة في قول السياب: "أتعلمين أيّ حزن
يبعث المطر؟"، فيقول: "لا نعرف الجهة التي إليها تنتسب. فهل هي صورة الأم
يستنجد بها؟ هل هي طيف معشوقة يُشتكى إليه وتبث الأحاسيس والأفكار؟
هل هي إلهة الخصب والحب عشتروت يتوسل إليها ...؟"^(٣)، وقد أعطى للمطر
دلالتين، إذ "المطر يشبه بالشيء ونقيضه: بالموتى والحب والأطفال"^(٤)، وقراءة
محمد الخبو محدودة تقتصر على بعض المقاطع دون اهتمام بنص "أنشودة المطر"
كاملاً.

(١) لقد وقف عند أكثر من مقطع في "أنشودة المطر" لتحليل الإيقاع العروضي، انظر: الخبو، محمد، مدخل
إلى الشعر العربي الحديث "أنشودة المطر" ليدر شاكر السياب نموذجاً، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥،
ص(٦٣) وص(٧٣-٧٤) وص(١١٤).

(٢) المرجع السابق، ص(٤٧).

(٣) المرجع السابق، ص(١١٤).

(٤) المرجع السابق، ص(١١٥).

إن مدار الاهتمام بأنشودة المطر كما سبق الإشارة لا ينحصر بتقدم قراءات للنص، بل إن الأمر تعدى ذلك لتصبح القراءات المقدمة عنها مجالاً للدراسة، وهو ما يؤكد أن قراءة "أنشودة المطر" يمكن عدّها ظاهرة نقدية في النقد العربي الحديث، فهناك ثلاث دراسات لم تكف بتحليل القصيدة، وإنما اهتمت بعرض ومناقشة القراءات السابقة كما كان الحال في قراءة علي الشرع السابقة، فقد قام عاطف جودة نصر (١٩٩٦م) باستعراض بعض القراءات، وتشكل قراءته على أساس تكشف "المعجم النصوصي للسياق عن ترددات أسطورية تنوع بين الاحتفاظ بالدلالات الرمزية للنماذج العليا الموروثة، وبين الإسقاطات المعاصرة في سياق ملابسات التجربة الاجتماعية وإحباطات الفقر والقهر السياسي والتوجهات الأيديولوجية المتغيرة"^(١)، ويثير الناقد في قوله هذا نقطة غاية في الأهمية، وهي ما يتعلق بالمعجم النصوصي للشعراء العرب، وربما كان هذا المعجم، وهو يحتاج إلى جهد جماعي كبير، على قدر كبير من الأهمية لتأسيس قراءة صحيحة من حيث تفسيرها لجزئيات النص، بحيث لا تستسلم لأوهام القراءة كما يحدث في كثير من الأحيان.

ومن منطلق هذه الرؤية ينظر عاطف جودة نصر إلى "أنشودة المطر" على أنّها إحياء "للموز النموذجية الموروثة"^(٢)، وعلى أساس من هذه الرؤية المزدوجة والتردد بين الأسطورة بصورة "النماذج العليا" والإسقاطات المعاصرة يصبح المطر دالاً على "الصفحة الخارجية من حقيقة الحياة لشاعر مغترب عن الوطن والأم"، ويشعر في الوقت ذاته بالتجدد "والخصوبة والبعث والحياة"^(٣)، وتأخذ

(١) نصر، عاطف جودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص (١٦٠).

(٢) المرجع السابق، ص (١٦١).

(٣) المرجع السابق، ص (١٦١).

افتتاحية القصيدة هذين البعدين المزدوجين، فهي توحى بـ "تيار نشط من التدايعات الحية المرتبطة بالمطر، وتسلم في الوقت ذاته إلى صورة تستمد رمزيتها من روح الأنثى التي تتجسد فيها مدينة الشاعر أو قرينته التي شهدت طفولته وفترة صباه"^(١).

ويرجع قاسم المومني (١٩٩٩م) اهتمام النقاد بأنشودة المطر إلى أمرين: "أولهما ما هو خارج النص، وثانيهما: ما هو داخل النص. أما الأول فيتمثل في منزلة السياب ضمن حركة الشعر الحر... أما الثاني فيتمثل في موقع القصيدة في شعر السياب خاصة والشعر الحديث عامة"^(٢)، ويرى قاسم المومني في قراءته أن "نقطة الارتكاز في النص المطر"، إذ فيه تتألق "صنوف الخير، وتتوحد صنوف الشر"^(٣)، ويبدو أن هناك ميلاً واضحاً للناقد إلى ربط النص بحياة السياب، فالعينان في مطلع القصيدة هما عينا محبوبته، كما يتساءل ما إذا كانت هاتان العينان هما عينا المحبوبة أم عيون الأرض العراق؟، ويشير إلى "الأصرة ما بين الأرض، أي أرض والمرأة" وهي علاقة قوية عميقة^(٤)، وصورة الطفل يكي ترجع إلى أيام طفولة السياب، وصورة الصياد يجمع شباكه صورة تتداعى إلى ذاكرة الشاعر^(٥)، ويفسر المطر بالثورة، ويبني على ذلك أن نهاية القصيدة: "ويهطل المطر .." تشير إلى "انبعاث الأمل بعد اليأس، والانبعاث بعد القفر"^(٦).

(١) المرجع السابق، ص (١٦٣).

(٢) المومني، قاسم، في قراءة للنص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط ١، ١٩٩٩، ص (١٤٤).

(٣) المرجع السابق، ص (١٤٥).

(٤) المرجع السابق، ص (١٤٥-١٤٦).

(٥) المرجع السابق، ص (١٤٧).

(٦) المرجع السابق، ص (١٥١).

وقد بدت القراءة ملتزمة بمحدود ما يطرحه النص، دون محاولة اللجوء إلى تأويلات بعيدة عنه.

وقد قدم سامي سويدان دراستين عن "أنشودة المطر" الأولى كانت مخصصة لمناقشة القراءات المقدمة عن القصيدة، وجاءت بعنوان "المنهجية والفعالية في النص النقدي العربي الحديث السياب ونقاده في ذكرى ميلاده الخامس والسبعين" (٢٠٠١م)، اقتصر فيها على مناقشة بعض القراءات المقدمة عن أنشودة المطر^(١)، والثانية جاءت ضمن دراسته "بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث" (٢٠٠٢م)، حيث قدم قراءته للنص من منطلق منهجه الذي حدده بأنه بنيوي عام^(٢)، وأوضح غرضه من القراءة بأنه سد وجه النقص في الدراسات المذكورة على حد تعبيره^(٣)، بعد أن عرض لبعض القراءات النقدية منتقداً كثيراً منها انتقاداً حاداً أحياناً على الرغم من استفادته من بعضها في قراءته، فهو - مثلاً - يرى أن الشرفتين في قول السياب: "أو شرفتان راح ينأى..." تستدعيان "العلو والاستقرار والرحابة وحضوراً ثابتاً ومشرعاً على أمداء واسعة"^(٤)، وهذه الفكرة استمدتها من قراءة علي الشرع^(٥) دون أن يشير إلى ذلك، وهو ما يكرره في ربطه بين الحزن الذي

(١) سويدان، سامي، "المنهجية والفعالية في النص النقدي العربي الحديث السياب ونقاده في ذكرى ميلاده الخامس والسبعين"، الآداب، س ٤٩، تشرين ٢ (نوفمبر) - ك ١ (ديسمبر) ٢٠٠١، ع ١٢/١١، ص (٥٤).

(٢) سويدان، سامي، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، ص (٩٠).

(٣) المرجع السابق، ص (٨٩).

(٤) المرجع السابق، ص (٩٦).

(٥) قارن بين قول سويدان المذكور وقول الشرع: "التشابه بين عينين متشوقتين عاليتين مطلتين بإشراف على مدى مكاني"، الشرع، علي، قراءة في أنشودة المطر للسياب، ص (٦٧).

يسببه المطر وبين الصياد الذي "يلعن المياه والقدر"^(١)، فالفكرة ذاتها أول من قدمها علي الشرع في قراءته^(٢)، والغريب في الأمر أن سويدان لا يكتفي بإغفال الإشارة إلى ذلك، بل إنه يتقصص من كل القراءات التي قدمت عن "أنشودة المطر"^(٣).

ويحدد سامي سويدان طبيعة عمله في قراءة النص بقوله: "يجري الانطلاق هنا من معطيات النص المثبتة في سعي لاكتناه بنيته المجملة والكلية، وقد قام بتقسيم النص إلى خمسة مقاطع، فأعطى للمقطع الأول (٦ أسطر) دلالة إيجابية لما تشيعه العينان من أضواء وبعث الحياة في الطبيعة كما تجسدها الصورة الفنية، وفي المقابل أعطي المقطع الثاني (٧ أسطر) دلالة سلبية، فهو "يحمل الحزن معه أمارات الموت والتبدد والاندثار"^(٤)، مع أن المقطع الثاني، وعلى الرغم مما يشيعه من جو الحزن، يستحضر عناصر الحياة والميلاد كما يبدو من قول السياب: "دفع الشتاء فيه / وارتعاشة الخريف / والموت والميلاد، والظلام والضياء"، وفي محاولة لتحقيق الانسجام لهذه القراءة يصير سامي سويدان على أن العناصر السلبية تمثل الحزن الوافد "بينما تدل العناصر الإيجابية على الخاصيات المطلقة للعينين، وفي تجاوزهما إبراز لمدى التنافر بين هاتين (العينين) وذاك (الحزن)"^(٥)، مع أن العلاقة التي يقيمها الناقد بين العينين والعناصر الإيجابية هي علاقة واهية لا أساس لها، وإلا كيف يمكن تفسير أن الميلاد والضياء من العينين، في حين أن

(١) سويدان، سامي، السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، ص(١٠٩).

(٢) الشرع، علي، "قراءة في أنشودة للمطر" للسياب، ص(٧٢).

(٣) انظر ذلك بشكل خاص في دراسته "المنهجية والفعالية في النص للنقدي العربي الحديث السياب ونقاده في ذكرى ميلاده الخامس والسبعين".

(٤) المرجع السابق، ص(٩٩).

(٥) المرجع السابق، ص(٩٩).

الموت والظلام من البحر؟ وعلى أي أساس يمكن قبول هذه التفرقة؟ فليس في هذا التفسير سوى محاولة يائسة لتأكيد فرضيات القراءة، وفي المقابل إن اجتماع دفء الشتاء وارتعاشة الخريف والموت وال ميلاد والظلام والضياء في البحر وحده يؤكد خلاف ما ذهب إليه الناقد في قراءته، وعلى أساس ذلك يفسر الناقد (لعن الصياد المياه والقدر) بأنه لعن (للبحر والقدر)، فلماذا تكون المياه هي البحر وليس المطر كما جاء في قراءة علي الشرع مثلاً^(١)؟ وبالمثل يرى الناقد في ظل بحثه عن الثنائيات والتقابلات أن المقطع الثالث (٣٩ سطرًا) يمثل مجال السياب الفردي، ويغلب فيه السلب المتمثل بالإحباط، ويمثل المقطع الرابع (٤٣ سطرًا) مجال التجربة الجماعية، وتجسد الإيجاب المتمثل بالتفاؤل^(٢)، وينتهي المقطع الخامس (٢٦ سطرًا) بجمعه بين الطرفين السلبي والإيجابي كما يرى الناقد؛ فالمقطع قائم على "ثنائية التكرار والابتكار أو الاستعادة والاستحداث"^(٣)، وبذلك فهو يجمع الطرفين إلى نهاية القصيدة ممثلة بالوحدة الأخيرة "ويهطل المطر.." التي يعدها الناقد "خلاصة التجربتين الفردية والجماعية... فإعلان التزل المتدفق للمطر وقد اكتسب إثر ما ورد من نشيد المهاجرين أو صدهاء دلالة رمزية جديدة، على أنه رمز للتحويل والتجدد، هو في الوقت نفسه نشدان للتغيير الاجتماعي انطلاقاً من المعاناة الراهنة"^(٤)، وقد قاد البحث عن الثنائيات الناقد إلى تفسيرات مفتعلة، فالمحار يكتسب - لديه - دلالة حيادية، لأن اللؤلؤ أعطي دلالة إيجابية والردى سلبية^(٥)، مع أن سياق

(١) للشرع، علي، "قراءة 'نشودة المطر' للسياب"، ص (٧٢).

(٢) سويدان، سامي، بدر شاكر السياب رائد التجديد في شعر العربي الحديث، ص (٩٢).

(٣) المرجع السابق، ص (١٣٤).

(٤) المرجع السابق، ص (١٣٨).

(٥) المرجع السابق، ص (١١٨).

ذكر المحار يشير إلى دلالاته على الفشل والسلبية المطلقة، ويؤكد ذلك قول
سويدان نفسه أن رجع الصدى بالمحار والردى يعني "غلبة ساحقة للسليبي"^(١)،
وما دام ذلك سلبياً فلا يمكن أن يكون محايداً.

إن ما يظهر من هذه المتابعة لقراءات أنشودة المطر وملاحظة تعدد
التفسير للجزئيات النص ومكوناته تؤكد نقطة هامة تتمثل في لا محدودية النص
الشعري، وانفتاحه وقابليته لقراءات عدة، ولكن من جهة أخرى تظهر هذه
المتابعة أن كثيراً من التفسيرات كانت تستند إلى مقولة القراءة أكثر من كونها
مقولة للنص ذاته، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي الذي يختزل
التفسيرات المقدمة بشأن بعض الجزئيات في القراءات السابقة:

النص (الجزئية)	التفسير	الناقد	المنهج
الافتتاحية والمخاطب في أول القصيدة: "عيناك غابتا نخيل..."	١. وصف غزلي لعيني حبيبته	١. السحري	٣. تاريخي
	٢. تعبير عن تجربة عاطفية	٢. إيليا حاوي	
	٣. الأم أو القرية أو العراق أو الثلاثة	٣. إحسان عباس	
	٤. وفيفة	٤. عيسى بلاطة	٤. تاريخي
	٥. المحبوبة تتوحد بالوطن	٥. جابر عصفور	
	٦. أرض العراق أو عشتروت	٦. رينا عوض	٦. أسطوري
	٧. بلاده التي تمتزج بالرمز العشتاري والابتهاال الوثني	٧. إلياس خوري	
	٨. بلاد الشاعر والمرأة التي يعشقها والآلهة التي يفزع إليها	٨. أحمد أبو حاقه	٨. أيديولوجي

(١) للمرجع السابق، ص (١١٨).

النص (الجزئية)	التفسير	الناقد	المنهج
الافتتاحية	<p>٩. الحبيبة والحبيبة هي العراق.</p> <p>١٠. معشوقته/العراقية/العربية، عينا الأم (الأنثى) (النحلة الأنثى).</p> <p>١١. آلهة الخصب عشتار، والمطلع يمثل زمن بدء الخليقة.</p> <p>١٢. حبيبته عندما أراد الحرب إلى الكويت.</p> <p>١٣. ترتبط بالافتتاحيات الجاهلية: الطلل والنسب.</p> <p>١٤. عشتار.</p> <p>١٥. المخاطبة هي الأم أو طيف المعشوقة أو إلهة الخصب عشتروت.</p> <p>١٦. صورة تستمد رمزيتها من روح الأنثى التي تتجسد فيها مدينة الشاعر أو قريته...</p> <p>١٧. المحبوبة أو الأرض العراق.</p> <p>١٨. وصف عيني امرأة مخاطبة.</p>	<p>٩. عبد الكريم حسن</p> <p>١٠. علي الشرع</p> <p>١١. محمد لطفي اليوسفي</p> <p>١٢. أبو عقيل الظاهري</p> <p>١٣. مالك المطلي</p> <p>١٤. يوسف حلاوي</p> <p>١٥. محمد الخبر</p> <p>١٦. عاطف جودة نصر</p> <p>١٧. قاسم المومني</p> <p>١٨. سامي سويدان</p>	<p>٩. موضوعي</p> <p>١٠. أسلوب</p> <p>تفسيري</p> <p>١١. تحويلات</p> <p>منهجية</p> <p>١٢. تقليدي</p> <p>١٤. أسطوري</p> <p>عام</p> <p>١٥. قرائي</p> <p>عام</p> <p>١٦. قرائي</p> <p>عام</p> <p>١٨. بنسوي</p> <p>عام</p>
الطفل والأم، "كنشوة الطفل إذا خاف..." و"كسان طفلاً بات يهذي قبل أن ينام: بأن أمه - التي أفاق ..."	<p>١. صورة مستمدة من طفولة الشاعر.</p> <p>٢. الإنسان الأول قبل سقوطه من الجنة.</p> <p>٣. الأم الحقيقية والوجه الآخر لعشتار.</p> <p>٤. نشوة الطفل هي نشوة الشاعر المبتهج بالثورة والخائف مما يصاحبها، والأم هي الأمة.</p>	<p>١. إحسان عباس وعلي الشرع ويوسف حلاوي وقاسم المومني</p> <p>٢. ريتا عوض</p> <p>٣. إلياس خوري</p> <p>٤. أحمد أبو حقة</p>	<p>١. تاريخي</p> <p>أسلوب/عام</p> <p>أسطوري/عام</p> <p>٢. أسطوري</p> <p>٣. تحويلات</p> <p>٤. أيديولوجي</p>

النص (الجزئية)	التفسير	الناقد	المنهج
الطفل والأم	٥. الطفل هو أدونيس (إله البعث) والشاعر. والأم هي عشتار والطبيعة.	٥. ديزيرة سقال	٥. بنيوي عام
المطر "مطر... مطر... مطر..." وصور أخرى عن المطر (باستثناء الصورة الأخيرة)	١. رمز عام لكل معاناة إنسانية. ٢. رمز التضحية والفداء، ورمز الطبقات الفقيرة الجائعة، ورمز الحب الذي يهب الحياة، ورمز البراءة الأولى ٣. عنصر إخصاب. ٤. حامل لدلالات الحياة والموت. ٥. العراق والمطر شيثان متطابقان. ٦. الثورة. ٧. يحمل صنوف الخير وصنوف الشر. ٨. المطر إما مطر اللؤلؤ أو مطر الحار أو مطر الردى. ٩. الخصوبة والبعث والحياة. ١٠. المجهود البشري يصير إلى غير ناحيته فيكون الاضطهاد والموت. والحركة يزرع أصحابها إلى التغيير	١. إحسان عباس ٢. ريتا عوض ٣. إلياس خوري ٤. جابر عصفور ٥. يوسف حلاوي ٦. أحمد أبو حقة وعبد الكريم حسن عبد الرضا علي وعلي البطل ٧. قاسم المومني ٨. الغدامي ٩. عاطف جودة نصر ١٠. محمد الخبو	١. تاريخي ٢. أسطوري ٣. تحويرات ٥. أسطوري عام/ ٦. أيديولوجي موضوعي أسطوري/عام أسطوري/عام ٨. قرائني ٩. قرائني عام ١٠. قرائني عام

		ونفي القهر واسترجاع الحق فتنشأ عن ذلك الحياة. ١١. رمز المعاناة المطلق.	
١١. بنسوي عام	١١. سامي سويدان		
النص (الجزئية)	التفسير	الناقد	المنهج
الصورة الأخيرة: "ويهطل المطر.."	١. العراق لا بد أن يعشب مرة أخرى بأمطار الخلاص. ٢. تجسد أثر الواقعية الاشتراكية المتفائلة بمجدلية التاريخ. ٣. معاشة دورتين: النهوض والتعثر الحياة والموت، هطول المطر بانياً وهادماً. ٤. المطر غير محدد؛ فهل هو مطر اللؤلؤ أم مطر المحار أم مطر الردى؟ ٥. انبعاث الأمل بعد اليأس والانبعاث بعد القفر. ٦. رمز للتحول والتجدد.	١. جابر عصفور ٢. أحمد أبو حقة ٣. علي الشرع ٤. الغدامي ٥. قاسم المومني ٦. سامي سويدان	٢. أبديولوجي ٣. أسلوبي تفسيري ٤. قرائي ٦. بنسوي عام

تظهر القراءات السابقة أن ثمة جزئيات أو عناصر نصية هي ما يحظى بالأولوية في القراءة، أي أن المسألة خاضعة لسلطة القارئ، فقد حظي مطلع القصيدة باهتمام واسع، وحمل دلالات متعددة ترشح - في كثير من الأحيان - من منهجية القراءة، ولعل أكثر القراءات غرابة وتحريفًا للنص بما يتفق مع المنهجية في القراءة هي تلك التي اعتمدت على المنهج الأسطوري كما في قراءة ريتا عوض، أو استفادت من الأسطورة - عمومًا - كما في قراءة إلياس

خسوري ومحمد لطفي اليوسفي وديزيره سقال، وكذلك الأمر قراءة أحمد أبو حافة ذات التوجه الأيديولوجي.

إن مطالعة هذا الكم الهائل من القراءات حول قصيدة واحدة يثير التساؤل حول هذه الظاهرة النقدية، حيث تلقى هذه القصيدة اهتماماً ربما كان مبالغاً فيه في مقابل نصوص أخرى عديدة لم تلق مثل هذه العناية كقصيدة أدونيس "تعويذات لمداثن الغزالي" مثلاً، فهل يمكن أن يعزى ذلك إلى أن النقاد العرب يعانون من مشكلة تفسير بعض النصوص الشعرية؟ إذ إن كثرة القراءات حول النص وحول السياب نفسه من حيث وضوح سيرته وتطلعاته الفكرية التي لا تشهد إشكاليات فكرية تعمل على إيجاد تحيزات فكرية غير منهجية ضده، إضافة إلى رحيله المبكر كل ذلك ربما يكون قد ساعد على تفسير شعره وبالتالي الإقبال عليه.

ولعل ذلك يتضح بمقارنة القراءات حول "أنشودة المطر" بما قدم من قراءات أو تعليقات حول "هذا هو اسمي" لأدونيس، وهي من أكثر قصائده الطويلة التي حظيت بالفتات النقاد العرب، فقد حظي هذا النص بست دراسات تراوحت ما بين القراءة النصية أو التعليق الجزئي أو الإجمالي أو استعراض القراءات النقدية التي قدمت عنه.

لقد كانت قراءة خالدة سعيد أول ما قدم عن القصيدة، وقد أشارت إلى الطريقة غير المألوفة في الكتابة التي امتازت بها القصيدة، وهذه الإشارة ربما تؤكد أن ثمة صعوبة عانى منها النقاد في قراءة شعر أدونيس وتفسيره بخلاف ما هو عليه الحال بالنسبة للسياب، فقد عبرت خالدة سعيد عن حيرتها في كيفية قراءة العبارات في النص الشعري^(١)، وأثارت العديد من التساؤلات عن النص

(١) سعيد، خالدة، حركية الإبداع، ص (٨٧).

مظهرة الحيرة التي تتاب قارئ القصيدة، فتقول: "المسألة الرابعة التي تواجه القارئ تبدأ عندما يهتم بالدخول إلى عالم أدونيس. أين يذهب به الشاعر وأي طريق يقدم له؟ أهى طريق الذاتي أم طريق الموضوعي؟ هل القصيدة قصيدة حب أم قصيدة ثورة؟ وكيف نجمع في جبة واحدة قوله "سيف التاريخ يُكسر في وجهه بسلاذي" و"حين أدخلتك في سرتي تناسلت خطوتي" و"قتلوه.. لا لن أحدث عن موت صديقي"؟^(١)، وتثير تساؤلاتها حول انتماء القصيدة إلى عالم المعقول أو اللامعقول الوعي أو اللاوعي، وحول هندسة القصيدة اللامتجانسة، وحول علاقة الشعر بالفلسفة، وما إلى ذلك^(٢)، وجميع هذه التساؤلات تؤكد صعوبة التفسير التي يعانيها قارئ القصيدة، مما يلجئ الناقد إلى تقديم الاحتمالية في القراءة فتقول عن مطلعها: "من هذا الذي يجيء ماحيًا كل حكمة ودمه الآية ... أهو أدونيس شخصيًا؟ أهو الشاعر أدونيس؟ أهو الشاعر العربي أي "الفدائي" أم الشاعر إطلاقًا، الإنسان العربي ثائرًا شاعرًا في غضبه وتطلعاته وأشواقه"^(٣)، ومتابعة القراءة تظهر أن كثيرًا مما قدم فيها كان تساؤلات ومتابعات لا تغطي جسد النص كاملاً، إذ يغيب عن القراءة كثير من العبارات الشعرية مثل قول أدونيس:

- حي جرح

جسدي وردة الجرح لا يقطف إلا موتًا. دمي

غصن أسلم أوراقه

استقر ...

(١) المرجع السابق، ص (٨٨).

(٢) المرجع السابق، ص (٨٨-٨٩).

(٣) المرجع السابق، ص (٩٩).

هل الصخر جواب؟ هل موتك السيدُ النائم
يُغوي؟

عندي لثديكِ هالاتٌ ولُوعٌ لوجهك الطفل وجهٌ
مثله...

أنت؟ لم أجديكِ^(١)

والتفت وفق خنسة إلى هذه القصيدة غير أنه لم يقدم قراءة لها، ولكنه أشار إليها ضمن تبنيه للنقد الواقعي على حد تعبيره^(٢)، وعلق عليها بشكل يحمل فعدها بداية المرحلة الثانية من شعر أدونيس "التي أخرجته من دائرة الإقليمية إلى دائرة القارئ العربي، ذلك أنه، ولأول مرة، يتناول هماً عربياً بحياة الشعب العربي"^(٣)، وهي تبقى ملاحظة عامة ومبهمة، وهو ما يشعر بصعوبة اقتحام نص أدونيس.

والنظرة الثالثة جاءت من أبي ديب الذي لم يهتم بالبعد الدلالي للنص، وإنما كان مهتماً بالحديث عن انفتاح النص الحدائثي، وما يجسده من انقطاع مع الموروث، فأشار إلى تمزيق الوحدة الإيقاعية في القصيدة واصفاً إيقاعها بقوله: "أقرب ما يمكن أن نتخيله شعرياً للوحة تجريدية تتداخل فيها الخطوط والألوان عبر مساحة اللوحة، خالقة أبعادها الخاصة وحركتها التي لا قاعدة لها سوى نفسها، أو لا حدود لها إلا حيث تختار هي أن تقف، بعد أن تكون قد أكملت رحلتها الأخيرة"^(٤)، وقول أبي ديب الذي لم يشر فيه سوى إلى مقطع من النص

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مج ٢، ص (٢٦٨).

(٢) خنسة، وفق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط ١، ١٩٨٠، ص (١١).

(٣) المرجع السابق، ص (٢٤).

(٤) أبو ديب، "الحدائث، السلطة، النص"، ص (٥١).

يظهر بوضوح تداخل الأبعاد في النص الشعري، ويظهر - أيضًا - خروجها عن أية محاولة لضبطها، إذ إنها خالقة لأبعادها الخاصة وحركتها لا قاعدة لها.

القراءة الرابعة قدمها محمد بنيس في كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته"، وقد انطلق من تصور لنص أدونيس وللرحلة التي ينتمي إليها قائم على أساس التداخل النصي^(١)، وتأسيسًا على ذلك يقيم بنيس قراءته لمطلع النص كاشفًا للتداخلات النصية فيه، فكلمة "ماحيًا" يرجعها إلى وصية ابن عربي "انس ما علمت وامح ما كتبت وازهد في ما جمعت"، وكلمة "حكمة" يرجعها إلى الحديث النبوي "إن من الشعر لحكمة"، وكلمة "ناري" ترجع إلى الآية القرآنية: ﴿قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين﴾، وكلمة "دمي" يرجعها إلى "الابن العاق" عند رامبو الذي يهدم مؤذنًا بالبدء^(٢).

وبملاحظة الفارق بين قراءة خالدة سعيد وقراءة بنيس يظهر ما بين قصيدة السياب وقصيدة أدونيس من بون شاسع في اختلاف التفسيرات، وربما كان في قول أسيمة درويش ما يؤكد ذلك، إذ تقول: "فللقصيدة بناء لغوي معقد يطل لأول مرة على التجربة الشعرية لأدونيس والقصيدة العربية المعاصرة في آن"^(٣)، وعلى الرغم من استفادة أسيمة درويش من القراءة التي قدمتها خالدة سعيد^(٤)، إلا أنها تستند إلى تفسيرات مختلفة أحيانًا، فهي تربط - منذ البداية - النص بزمن كتابته عقب هزيمة ١٩٦٧^(٥)، ولذلك ترى أن للأزمة العربية وجوهاً وأبعاداً وأصواتاً "تستدعيها القصيدة عبر محاورها الرئيسة: الشاعر، وعلي، والثائر، ومهيار..."^(٦).

(١) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج ٣، ص (١٥٩-١٦٠).

(٢) المرجع السابق، ص (١٩١-١٩٢).

(٣) درويش، أسيمة، مسار التحولات، ص (٨١).

(٤) انظر إيضاح ذلك في الفصل الثاني من هذه الدراسة، ص (٢٨٨).

(٥) درويش، أسيمة، مسار التحولات، ص (٨٣).

(٦) المرجع السابق، ص (٨٥).

وقد قام عبد الرحمن القعود بعرض أربع من هذه الدراسات للقصيدة
مكتفياً بالعرض في دراسة عن "الإيهام في شعر الحداثة"^(١).

إن هذه القراءات تظهر مدى التباين في القراءة وتعدد التفسير لنص
أدونيس والرؤية التي يتمخض عنها، وهو أمر يشير إلى صعوبة تفسير النص،
وقد أشير إلى "أن الدراسات التي قامت حول شعر أدونيس كانت أقل بكثير مما
يستحق، وأقل بكثير ما يحتاج لتفسير هذا الشعر - الظاهرة الشعرية المتميزة في
شعرنا المعاصر، ولعل قلة الدراسات حول شعر أدونيس يمكن ردها لصعوبة هذا
الشعر"^(٢).

حقيقة إن أول ما يتبادر للذهن هو التساؤل عن سرّ هذه الصعوبة أين
تكمُن، ولماذا تغير الأسلوب الشعري على هذا النحو حيث لم يعد بالإمكان
تفسير النصوص الشعرية؟ من الملحوظ أن المشكلة ترتبط - على نحو واضح -
بطبيعة تعامل الشعراء الحداثيين مع اللغة التي هي - كما هو مفترض -
وسيلة إبلاغ، فقد بدأ يتجسد لدى هؤلاء الشعراء وعي حاد بكثير من
معطيات النظرية الأدبية المعاصرة في الغرب وخاصة ما طرحته "البنوية وما
بعدها" من تصورات عن اللغة وعلاقة الذات بها وتغير وظيفتها والمكانة التي
بدأت تكتسبها بعد أن ألغت حقيقة وجود الذات أو أي شيء آخر خارج
اللغة، فقد تغير - على أساس ذلك - موقفهم من اللغة التي لم تعد الغاية منها
- حسب ما يراه أدونيس - أن تنقل الحقائق أو تقولها، وإنما أصبحت لغة
كشف وخلق وابتكار^(٣)، لقد أصبح هؤلاء الشعراء يعتقدون أن تغير الواقع

(١) القعود، عبد الرحمن، الإيهام في شعر الحداثة، ص (٣٦٦).

(٢) الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص (٤٠).

(٣) انظر ما يقوله أدونيس في عمليتين له أحدهما مبكر في بداية السبعينيات، والآخر يمكن عده من أحدث
طروحاته النظرية، الأول كتابه "مقدمة للشعر العربي"، دار الفكر، بيروت، ط ٥، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م،
ص (١٠٢)، والثاني كتابه "موسيقى الحوت الأزرق"، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، (٣٨) وما بعدها.

أمر غير ممكن، وأن عصر البطولات قد ولى إلى غير رجعة، وأن كل القيم الأيديولوجية قد فقدت ألقها بحيث بات من غير الممكن تجسيدها على أرض الواقع، وفي ظل هذه الوضعية الثقافية بدأ يدرك هؤلاء الشعراء أن التغيير لا يكون إلا في اللغة ومن خلالها، ولذلك فاللغة وحدها هي مجال الشاعر ليظهر فيه بطولاته وأيديولوجيته لا الواقع، وموقف من هذا القبيل لا شك أنه ينظر إلى اللغة على أنها توجد غير الموجود على أساس أنها قائمة على ثنائية الدال والمدلول دون اعتبار لوجود مرجع واقعي يقيم الدلالة، وذلك يعني - بكل بساطة - أنها غير قابلة لمنطق التفسير الذي يقوم بربط النص بسياقه التاريخي أو الاجتماعي ما دام أنه من الأساس يرفض مقولة الواقع، وهو ما يبرر - حقيقة - أهمية البحث عن مرجعيات أخرى للنصوص الشعرية الحديثة غير الواقع؛ مرجعيات ثقافية بشكل خاص في نصوص أسطورية دينية أدبية فلسفية فكرية ...

قراءة النص وسؤال القيمة

إذا كان من المهم لهذا الحد الاهتمام بالنص الشعري وقراءته وسلامته تفسيره ألا يطرح ذلك مسألة أساسية تتعلق بالقيمة المرجوة من النصوص الشعرية، ثم ما قيمة القراءة؟ وما إذا كان من الضروري أن ينشغل النقاد بالنصوص الشعرية ويقدموا قراءات لها، وهو ما يثير أكثر من تساؤل مثل: هل تمكن النقاد العرب من مجازاة الكتابة الشعرية؟ وهل طرح النقاد العرب في قراءاتهم سؤال القيمة بحيث تتضح جدوى الاتجاهات النقدية في قراءة النصوص؟ لقد جاءت شكوى الشعراء من النقد العربي على لسان أدونيس منذ فترة مبكرة (أواسط السبعينيات تقريباً)، فأشار إلى أن النقد العربي لا يوازي التجربة الشعرية الحديثة لانحباسه في المعيارية^(١)، إلا أن هذه الشكوى تعد مبكرة وسابقة على تبلور الاتجاهات النقدية الحديثة، لكن ما تقدم في هذه الدراسة يشير إلى أن حجم النصوص المقروءة ربما يبدو أقل مما هو متوقع قياساً لظهور اتجاهات نقدية عديدة ومتنوعة، وقد عكس أحد الدارسين المسألة فرأى أن "السعي نحو "نظرية عربية نقدية متميزة الملامح" شبه مستحيل؛ ذلك لأن النتاج العربي ذاته غير متجانس، بل هو متباعد جداً إلى الحد الذي يصعب فيه على الناقد أن يمسك بخيط من مجموعة خيوط يمكن لها فيما بعد أن تكون تطريزاً لعباءة متميزة متجانسة في النسيج ومادة النسيج"^(٢)، وهو رأي يبدو مبالغاً فيه لدرجة كبيرة، صحيح أن للشعر والأدب عموماً دوراً مهماً في تشكيل الرؤية

(١) أدونيس، (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول (٣-صدمة الحائلة)، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣،

ص(٢٧٢).

(٢) أطميش، محسن، "مدخل تأملية لرؤية للنص الشعري، الشعر والنقد الواقع وسعات للحركة الشعرية، والمصطلح"، فصول، الشعر العربي المعاصر، ج١، مج١٥، صيف ١٩٩٦، ع٢٤، ص(٢٠).

النقدية، ولكن هل من المفروض أن يوجه الشعر النقد أم العكس؟ وبالتالي لماذا لا يكون عدم الانسجام في الشعر - إن كان ذلك صحيحاً تماماً - نابغاً من عدم اكتمال نظرية في الشعر؟ ثم هل من الضروري أن يمتاز الأدب والشعر بالانسجام في ذاته؟ أليست القراءة النقدية هي المسؤولة عن تحقيق الانسجام للنص الشعري؟ إن هذه القضية لها أبعاد تصل إلى الخلفية الثقافية التي تحكم الأدب والنقد على حد سواء، ومناقشتها تخرج هذه الدراسة عن سياقها.

إن العودة إلى سؤال القيمة ربما تغدو ضرورة لدى مواجهة القراءة النقدية بالنص الشعري، ومفهوم القيمة يشهد إشكاليات مختلفة، ولا يقصد منه - في هذا السياق - مجرد قيم جمالية فحسب، وإنما هو كما قدمه شكري عياد في قوله: "ما نعينه بالقيمة أننا إذا نظرنا إلى المعارف الإنسانية على اختلافها وجدناها تنتهي - عند التحليل الأخير - إلى أن تكون حلولاً لمشكلات معينة اعترضت الإنسان في بعض جوانب حياته"^(١)، فهل التفت النقاد العرب في قراءتهم لنصوص الشعر العربي الحديث إلى القيمة التي تشتمل عليها أو المرجوة منها بعد القراءة؟ يشير أحد الدارسين إلى أن "غياب القيمة إشكالية أساسية من الإشكاليات التي تعترض مسار نقدنا العربي المعاصر"^(٢)، وسؤال القيمة سؤال عام ينسحب على الأعمال الشعرية، والمخول بطرح هذا السؤال هو النقد حتماً، ولعل قيمة القراءة الحقيقة إنما تكمن في مقدرتها على الكشف عن قيمة النص الشعري، فلماذا يقرأ النص؟ إن متابعة قراءات النقاد تظهر أن هذا السؤال لم يطرح بهذه الصراحة سوى في قراءة واحدة، أبدى فيها علي الشرع تساؤلاته

(١) عياد، شكري، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس المصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص(٣٧).

(٢) ماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص(٥٥).

قبل قراءة نص درويش "أمشاط عاجية" فيقول: "وقبل مباشرة قراءة قصيدة درويش .. أعفي نفسي من مسؤولية تقييم المحتوى المضموني لهذه القصيدة، أو على الأقل أعفي نفسي من الإجابة على مثل هذه الأسئلة: هل المضامين الفكرية التي تقدمها القصيدة جدرة بمثل هذه المعاناة أو هذا الجهد؟ هل ما يقدمه الشاعر في هذه القصيدة يمثل إبداعاً بكرًا أم أنه صورة أخرى مما تعززه الثقافة برموزها أو وسائلها المختلفة؟ هل كان الشاعر بحاجة إلى مثل هذا الغموض والتعقيد حتى يقدم لنا ما قدم؟"^(١)، وعلى الرغم من أن الناقد يعفي نفسه من الإجابة على مثل هذه الأسئلة إلا أنه يستشعر أهميتها، ويرى أن الناقد الجيد والمثقف هو وحده القادر على الإجابة على مثل هذه الأسئلة.

لقد ظهر - فيما سبق - أن النقاد العرب في ظل انشغالهم العديدة بقضايا الشعر أو التنظير النقدي قلما التفتوا إلى هذه المسألة على نحو مباشر، فقد كان الانشغال بالقضايا العامة أو القضايا المنهجية يغلب في كثير من الأحيان اهتمامهم بطرح سؤال القيمة، إلا أنه لا يخفى أن بعض الدراسات قد ربطت ممارستها القرائية بسؤال القيمة بشكل غير مباشر، سواء من ناحية القيم الجمالية أو الفكرية، والاهتمام بناحية دون أخرى أمر أملاه المنهج النقدي، بمعنى أن القراءة النقدية هي ما كانت تُملي "القيمة" لا النص ذاته، وهو ما يؤكد أهمية مناقشة هذه المسألة في سياق الحديث عن مشكلات التفسير ومواجهة القراءة بالنص الشعري، فالدراسات التي غلب عليها قراءة النصوص من منطلقات الشعرية البنيوية أو الأسلوبية غالبًا ما كانت تقع أسيرة الاهتمام بالكشف عن القيم الجمالية كما في دراسة محمد بنيس "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته" وشربل داغر "الشعرية العربية الحديثة" التي اهتمت بـ "المقاربة

(١) الشرع، علي، "استراتيجية القراءة منهج نقدي - قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، ص (١٦٣).

الوصفية"^(١)، وهذا الالتزام جعل الدراسة بعيدة عن الرؤى الفكرية التي تجسدها النصوص الشعرية، وإشكالية هذه الدراسة تحديدًا أنها تتعلق بأمور شكلية غاية في البدهة والعمومية مثل الحديث عن الإيقاع، مما ألغى خصوصية النص الشعري ذاته، وذلك ما يتمثل - أيضًا - في قراءة محمد الهادي الطرابلسي لقصيدة السياب "الأسلحة والأطفال" وقراءة المسدي لقصيدة أحمد شوقي "ولد الهدى".

إن من المهم دون شك أن يتساءل النقاد حول قيمة النصوص المقروءة وجدواها، فمن غير الممكن أن يبقى القراء على مدى ما يقارب قرنًا من الزمان وهم يقرؤون نصوصًا شعرية متباعدة الرؤى دون أن يُسأل عن جدوى هذه النصوص وما تقدمه من رؤى فكرية، ومن غير الممكن أن تصدر دراسات نقدية عديدة ثم إنها - في النهاية - لم تتناول إلا قدرًا محدودًا من النصوص الشعرية، ومطالعة الجهد النقدي الذي قدمه النقاد العرب في مجال قراءة النص الشعري الحديث - على نحو ما مضى - يشير إلى محدودية القراءات النقدية التي سعت إلى الكشف عن البنى الفكرية التي تحملها النصوص وتحولاتها. بالطبع لا يقصد بالبنى الفكرية الوقوف عند حدود مضمون النص الشعري، بل ما يمثله هذا الطرح المضموني في النص من أبعاد فكرية ذات علاقة بالبنى الثقافية السائدة في الوطن العربي أيًا كان شكل هذه العلاقة، وقد برزت من بين جهود النقاد العديدة بعض الدراسات التي ألمعت إلى جانب من ذلك، كما ظهر في دراسة إحسان عباس عن البياتي^(٢)، وربما اقتربت بعض الدراسات ذات الاتجاه الأيديولوجي كما في قراءة حسين مروة لقصائد أدونيس وحاوي على الرغم

(١) داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة، ص(٦٨).

(٢) انظر الفصل الأول من هذه الدراسة، ص(٧٢).

من أن دراسة حسين مروة بعكس دراسة إحسان عباس كانت متبينة لدعوتها وفكرها، أي الفكر الذي يقوم عليه المنهج الواقعي. ولذلك عملت قراءته لنص حاوي "لعاذر" على تجميع الرؤية في النص لحساب الرؤية الواقعية التي بنى عليها منهجه، ولذلك يفسر "لعاذر" على أنه "رمز الجيل العربي الذي "يعاني" إرهابات الانبعاث"، ويرى - بعد ذلك - أن "تجربة القصيدة لن تخرج عن كونها صدى "ضحيج انخيارات" يصدر عن "مناضلين" أدركتهم حالة اليأس، وعصفت في أعصابهم ريح الانخزال والانهمام، وهم لا يزالون في بعض مراحل "النضال"^(١)، مع أن حضور الجيل العربي أو المناضلين والنضال أمر لا يشير إليه النص الشعري. وربما كان لبعض الدراسات الأسطورية اهتمام واضح بالحديث عن الرؤية الفكرية التي تحكم الشعراء العرب في نصوصهم المقدمة، بحيث لم تكن الغاية قراءة النصوص بقدر الاهتمام بالفكر الذي تتضمنه^(٢)، كما كان لدراسة صلاح فضل "أساليب الشعرية المعاصرة" إلماع إلى جانب من تشكيلات الرؤية الفكرية التي تجسدها الأساليب الشعرية، وهي مسألة تتضح لدى مقارنة قراءته لنصوص نزار قباني حيث أبرز أن مظاهر شعرية نزار ترتبط "بتخليق وتنمية هذا الوعي الفردي الحاد بالجسد، والانتقال به من مقام المكبوت المسكوت عنه، مصدر العار والخجل، إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية"^(٣)، وبين قراءته لشعرية أدونيس القائمة على التجريد، إذ يرى أنها "ترتكز على فلسفة محددة مدارها أن الوجود المطلق يتحقق في الإنسان باعتباره

(١) مروة، حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص (٤٠٩).

(٢) يمكن مراجعة تفصيل ذلك في الفصل الأول؛ الجزئية الخالصة بالدراسات الأسطورية.

(٣) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص (٦٨).

عقلًا، أي باعتباره لغة أو كائنًا لغويًا قبل كل شيء، بحيث يولد هذا المطلق في اللغة لا في أي مكان آخر"^(١)، إلا أن ذلك يبقى محدودًا بلمحات نقدية نادرة.

إن الاهتمام بالقيمة في قراءة النص الشعري الحديث يتطلب الاهتمام - من ناحية أخرى - بدراسة تطور المضمون الشعري، وهو موضوع - على أهميته - لم يجد من يلتفت إليه بدرجة كافية^(٢)، وتكمن أهميته في الكشف عن التحولات في الرؤى الفكرية المصاحبة للتحولات الشكلية على صعيد التجديد الشعري أو التحولات الثقافية عامة.

إن ما سبق في هذا الفصل يكشف عن حقيقة العلاقة الجدلية ما بين القراءة/القارئ والنص، الجدل الذي تحول مع الاتجاهات النقدية الحديثة من محاولة الإمساك بالنص وما يقوله إلى الهيمنة عليه، في حين يتعالى النص الشعري عن أية محاولة لإمساكه والسيطرة عليه، وهو ما يضع القراءة أمام إشكالية حقيقية هي إشكالية التفسير كما ظهرت في هذا الفصل من خلال مجالات عدة من غموض النص الشعري إلى إشكاليات التفسير ثم تعدد التفاسير التي يسمح بها.

(١) المرجع السابق، ص (٢٦٠).

(٢) ليس هناك من دراسة - في حدود علم الباحث - طرحت هذا الموضوع على نحو مباشر سوى بحث رجاء السنقاش بعنوان تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة، قدم إلى الندوة التي أقامتها مؤسسة سعود البابطين للإبداع الشعري، دورة البارودي، ص (٣٥١).

خاتمة

يشكل النقد العربي الحديث حقلاً معرفياً جديراً بالدراسة والتحليل لا يخلو - في الوقت ذاته - من صعوبات مضاعفة؛ بدءاً بالطبيعة الإشكالية للنقد ذاته وانتهاءً بوضع الثقافة العربية عمومًا، وقد تولى هذا العمل بحث "اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث"، وإذا كانت طبيعة الموضوع والمنهج المتبع فيه قد أفرز نقاشاً ممتداً اتسم بالاستقراء والوصف والمقارنة والنقد فإنه لم يكن في حسباننا الاستقرار على اتجاه نقدي بعينه أو الوصول إلى توليفة ما أو طرح صياغة منهجية بديلة، ولذلك فقد خلا من قراءة النصوص الشعرية، ولم يكن هذا العمل - كما أريد له أن يكون - سوى مساهمة في خطاب نقدي بحاله النقد العربي الحديث الذي أصبح يشهد حضوراً واضحاً في الثقافة العربية، وربما كانت ميزة هذا الجهد المتواضع في الاهتمام - حصراً - بالنقد التطبيقي، وكانت غايته من ذلك عدم إغفال خصوصية الأدب العربي ممثلة في قراءات النقد العرب لنصوص الشعر العربي الحديث، وعلى الرغم من أن المؤلف يدرك أهمية تناول عدد من النصوص الشعرية تجسيداً لما يراه الاتجاه النقدي الذي يناسب الشعر العربي الحديث والثقافة العربية إلا أنه يدرك - أيضاً - مغلبة التسرع والعجلة، ويرى أن عملاً من هذا القبيل يتطلب تسليحاً بعيد معرفي واسع وخبرة طويلة في التعامل مع نصوص الشعرية الحديث. وإذا كان من حق لهذا العمل في أن يظهر للوجود فهو حق في أن يكون مجالاً للنقاش والحوار في كل ما قدمه وأقره من آراء سندها الوحيد حق الإفصاح والاختلاف والتباين.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً المراجع العربية :

١. ابن عرفة، عبد العزيز، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، بيروت -
الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣.
٢. ابن مالك، رشيد، "البحث السيميائي المعاصر" ضمن الأبحاث المقدمة
لملتقى "السيميائية والنص الأدبي" في معهد اللغة العربية في جامعة عنابة في
الفترة ما بين ١٧/١٥ ماي ١٩٩٥، منشورات جامعة عنابة باجي مختار،
الجزائر.
٣. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ -
١٩٩٤م.
٤. أبو الأنوار، محمد، قراءة في الشعر العربي الحديث، مكتبة الشباب،
القاهرة، ١٩٧٦.
٥. أبو حاق، أحمد، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت،
ط١، ١٩٧٩.
٦. أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر
الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
٧. أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار
العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
٨. أبو ديب، كمال، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار
العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٩. أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
١٠. أبو ناضر، مورييس، إشارة اللغة ودلالة الكلام أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
١١. أحمد، محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، ط٢، ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.
١٢. أدهم، إسماعيل، المؤلفات الكاملة، الجزء الثاني، شعراء معاصرون، تحرير وتقدم أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.
١٣. أدونيس، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨.
١٤. أدونيس، (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول (٣-صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.
١٥. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
١٦. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
١٧. أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
١٨. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ.
١٩. الألويسي، محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بدون تاريخ.
٢٠. باروت، محمد جمال، "تجربة الحداثة" مفهومها في مجلة شعر "ضمن سلسلة قضايا وشهادات، الحداثة (١)، النهضة التحديث القلم والجديد، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ع٢، صيف ١٩٩٠.

٢١. الباقلائي، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٣، بدون تاريخ.
٢٢. البحرأوي، سيد، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.
٢٣. برادة، محمد، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦.
٢٤. البستاني، سليمان، إلياذة هوميروس، معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي، وهي مصدرة بمقدمة في هوميروس وشعره، ومذيلة بمعجم عام وفهارس، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بدون تاريخ.
٢٥. البطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٨٢.
٢٦. بك، كمال خير، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
٢٧. بلاطة، عيسى، بدر شاكر السياب حياته وشعره، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
٢٨. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج١، التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
٢٩. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج١، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
٣٠. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج٣، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

٣١. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج٤، مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.
٣٢. بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥.
٣٣. ثامر، فاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
٣٤. الجابري، محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٩٤.
٣٥. الجابري، محمد عابد، الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٥، ١٩٩٤.
٣٦. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط٣، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.
٣٧. الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، بدون تاريخ.
٣٨. جهاد، كاظم، أدونيس متحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٣.
٣٩. جهاد، كاظم، أدونيس متحلاً دراسة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
٤٠. حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٤١. حاوي، إيلسيا، في النقد والأدب، الجزء الخامس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٤٢. حاوي، خليل، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

٤٣. حسن، عباس، الشعر في معركة الوجود، دار المعارف، بدون تاريخ.

٤٤. حسن، عبد الكريم، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٤٥. حسين، طه، حافظ وشوقي، الخانجي وحمدان، القاهرة - بيروت، بدون تاريخ.

٤٦. حسين، طه، حديث الأربعاء، ج٣، دار المعارف، ط١٠، بدون تاريخ.

٤٧. حلاوي، يوسف، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٤٨. حمودة، عبد العزيز، المرايا المجدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، ذو الحجة ١٤١٨هـ - نيسان ١٩٩٨م.

٤٩. حمودة، عبد العزيز، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، جمادي الأولى ١٤٢٢هـ - أغسطس ٢٠٠١م.

٥٠. الحنفي، مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

٥١. الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

٥٢. الخبو، محمد، مدخل إلى الشعر العربي الحديث "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب نموذجاً، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥.

٥٣. الخطيب، محمد كامل (تحرير وتقديم)، نظرية الشعر، كتب مدرسة الديوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.
٥٤. الخطيب، محمد كامل (تحرير وتقديم)، نظرية الشعر، مرحلة أبولو، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.
٥٥. الخطيب، محمد كامل (تحرير وتقديم)، نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.
٥٦. الخطيب، محمد كامل (تحرير وتقديم)، نظرية الشعر، مرحلة الإحياء والديوان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.
٥٧. خنسة، وفيق، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، ط١، ١٩٨٠.
٥٨. الخواجة، دريد يحيى، الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية (٣)، دار الذاكرة، حمص، ط١، ١٩٩١.
٥٩. خوري، إلياس، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
٦٠. خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
٦١. داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
٦٢. داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.
٦٣. درويش، أسيمة، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

٦٤. دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، بدون تاريخ.
٦٥. رزوق، أسعد، الأسطورة في الشعر المعاصر - الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٩.
٦٦. الرويلي، ميجان والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.
٦٧. زايد، علي عشري، قراءات في شعرنا المعاصر، دار العروبة - الكويت، بإشراف دار الفصحى - القاهرة، ط١، ١٩٨٢.
٦٨. الزرقاني، محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، ج٢، مكتبة البحوث والدراسات، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
٦٩. الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب (محمود درويش)، دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالاتها، مؤسسة حمادة للخدمات الجامعية والدراسات، اربد، ط١، ١٩٩٥.
٧٠. زيدان، جورجسي، تاريخ آداب اللغة العربية، مج٢، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣.
٧١. السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، طبع بمطبعة المقتطف والمقطم، ١٩٤٨.
٧٢. السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، شعر اليوم، رابطة الأدب الحديث، ١٩٥٧.
٧٣. السحرتي، مصطفى عبد اللطيف، شعراء مجددون، رابطة الأدب الحديث، القاهرة، ١٩٥٩.
٧٤. السرغيني، محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

٧٥. سعادة، أنطون، الصراع الفكري في الأدب السوري، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٤٧.
٧٦. سعيد، خالدة، البحث عن الجذور، فصول في نقد الشعر الحديث، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠.
٧٧. سعيد، خالدة، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
٧٨. سقال، ديزيره، من الصورة إلى الفضاء الشعري العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٧٩. سليمان، خالد، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، اربد، ١٩٨٧.
٨٠. سويدان، سامي، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
٨١. سوييف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط٤، بدون تاريخ.
٨٢. السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩.
٨٣. الشرع، علي، الأورفية والشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩.
٨٤. الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٧.
٨٥. الشرع، علي، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي، اربد، ١٩٩٣.

٨٦. الشرع، علي، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩١.
٨٧. الشريف، جلال فاروق، الشعر العربي الحديث الأصول الطبقية والتاريخية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦.
٨٨. شكري، عبد الرحمن، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت في الرسالة والثقافة والمقتطف والهلل وغيرها، جمعها وحققها وقدم لها محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م.
٨٩. شكري، غالي، الماركسية والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
٩٠. شكري، غالي، سوسيولوجيا النقد العرب الحديث، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٩١. شكري، غالي، شعرنا الحديث ... إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
٩٢. شوقي، أحمد، ديوان شوقي، توثيق وتبويب محمد الحوفي، ج٢، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، بدون تاريخ.
٩٣. الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٨.
٩٤. صبحي، محيي الدين، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢.

٩٥. الصكر، حاتم، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر
إجراءات .. ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٩٦. الطرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس،
١٩٩٢.
٩٧. الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات
الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
٩٨. الظاهري، أبو عبد الرحمن ابن عقيل "محمد بن عمر"، القصيدة الحديثة
وأعباء التجاوز، "دراسة تطبيقية لأصول: الالتزام والشرط الجمالي"،
الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ.
٩٩. العالم، محمود أمين، "الجذور المعرفية والفلسفية للنقد العربي الحديث
والمعاصر"، بحث قدم إلى ندوة: الفلسفة العربية المعاصرة (مواقف
ودراسات)، بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الثاني الذي نظمته الجامعة
الأردنية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
١٠٠. عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان،
ط٢، ١٩٩٢.
١٠١. عباس، إحسان، غربة الراعي سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان، ط١،
١٩٩٦.
١٠٢. عباس، إحسان، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦.
١٠٣. عباس، إحسان، من الذي سرق النار، خطرات في النقد والأدب جمعها
وقدم لها وداود القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١،
١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

١٠٤. عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان - ناشرون،
والشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط١، ١٩٩٤.
١٠٥. عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية
العامة للكتاب، ١٩٩٥.
١٠٦. عبود، مارون، على المحك، دار الثقافة ودار مارون عبود، بيروت، ط٥
، ١٩٧٩.
١٠٧. العجيمي، محمد الناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية،
نشر كلية الآداب - سوسة ودار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية،
ط١، ١٩٩٨م.
١٠٨. عصفور، جابر، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، دار قباء
للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.
١٠٩. العظمة، نذير، مدخل إلى الشعر العربي الحديث - دراسة نقدية، كتاب
النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٨.
١١٠. العقاد، عباس محمود والمازني، إبراهيم عبد القادر، الديوان، دار
الشعب، القاهرة، ط٤، بدون تاريخ.
١١١. العقاد، عباس محمود، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، منشورات
المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، بدون تاريخ.
١١٢. العلاق، علي جعفر، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق،
عمان، ط١، ١٩٩٧.
١١٣. علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، دار الرائد
العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

١١٤. عمراڤي، فاروق، تطور النظرية النقدية عند مندور، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية، ١٩٨٨.
١١٥. عوض، ريسا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
١١٦. عياد، شكري، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
١١٧. عياد، شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، ع١٧٧، ربيع أول ١٤١٤هـ — سبتمبر/أيلول ١٩٩٣م.
١١٨. عياد، شكري، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
١١٩. العيد، يحيى، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٩.
١٢٠. الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٩.
١٢١. الغدامي، تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
١٢٢. الغدامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٤٠٥هـ — ١٩٨٥م.
١٢٣. الغدامي، عبد الله، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٢٤. الغري، حسن (جمع وإعداد وتقديم)، كتاب السياب الثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، بدون تاريخ.
١٢٥. الغزي، محمد بن محمد بن محمد، إتقان ما يحسن من الأخبار الدائرة على الألسن، ج٢، تحقيق خليل محمد العربي، دار الفاروق الحديثة، القاهرة، ط١، ١٤١٥هـ.
١٢٦. غصن، أمينة، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
١٢٧. فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨.
١٢٨. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع١٦٤، آب ١٩٩٢.
١٢٩. فضل، صلاح، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
١٣٠. فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
١٣١. فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢.
١٣٢. الفيصل، شكري، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، عرض ونقد واقتراح، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٩٦.
١٣٣. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

١٣٤. القعود، عبد الرحمن محمد، الإيهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٩)، الكويت، ذو الحجة ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م.
١٣٥. القمري، بشير، مجازات مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
١٣٦. القيرواني، ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
١٣٧. الكيلاني، مصطفى، وجود النص - نص الوجود، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢.
١٣٨. لؤلؤة، عبد الواحد، مدائن الوهم شعر الحداثة والشتات دراسة نقدية، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
١٣٩. ماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٧.
١٤٠. ماضي، شكري، "الخطاب النقدي وإشكالية العلاقة بين الذات والآخر"، في: تحليل الخطاب العربي، أعمال المؤتمر العلمي الثالث، (١٠-١٢ أيار ١٩٩٧م)، تحرير غسان إسماعيل عبد الخالق، مراجعة صالح خليل أبو إصبع، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، ط١، ١٩٩٨.
١٤١. الماغوط، محمد، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، بدون تاريخ.
١٤٢. مجموعة من المؤلفين، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥/١٩٧٦.

١٤٣. مجموعة من المؤلفين، عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحدثة، مؤسسة
ريسنه معوض والمركز الثقافي العربي ومؤسسة فريدريش ناومان، ط١،
٢٠٠٠.
١٤٤. مجموعة من المؤلفين، قراءات في مشروع الغدامي النقدي، تحرير وتقديم
عبد الرحمن السماعيل، كتاب الرياض، ديسمبر ٢٠٠١/يناير ٢٠٠٢، ع
٩٧ و٩٨.
١٤٥. مخائيل، أمطانيوس، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج
النقدي الديالكتيكي)، بدون دار نشر، ط١، ١٩٦٨.
١٤٦. المرصفي، حسين، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، ج٢، حققه وقدم
له عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
١٤٧. مروة، حسين، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف،
بيروت، ١٩٨٨.
١٤٨. المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب،
طرابلس - ليبيا، ط٣، بدون تاريخ.
١٤٩. المعداوي، أنور، علي محمود طه الشاعر .. والإنسان، دار الشؤون
الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
١٥٠. مفتاح، محمد، التلقي والتأويل مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي،
بيروت، ط١، ١٩٩٤.
١٥١. الملائكة، نازك، ديوان نازك الملائكة، مج٢، دار العودة، بيروت،
١٩٨٦.
١٥٢. الملائكة، نازك، الصومعة والشرقة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي
محمود طه، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.

١٥٣. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٠، ١٩٩٧.

١٥٤. مندور، محمد، الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.

١٥٥. مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، دار المطبوعات العربية، بدون تاريخ.

١٥٦. مندور، محمد، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، بدون تاريخ.

١٥٧. مندور، محمد، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، بدون تاريخ.

١٥٨. المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط ١، ١٩٩٩.

١٥٩. ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.

١٦٠. نجم، خريستو، في النقد الأدبي والتحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، دار الجليل، بيروت، طرابلس، ط ١، ١٩٩١.

١٦١. ندوة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الدورة الثالثة (دورة البارودي)، من ١٢-١٤ ديسمبر ١٩٩٢، أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٤.

١٦٢. نصر، عاطف جودة، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة ناشرون - لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط١، ١٩٩٦.
١٦٣. نعيمة، ميخائيل، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت - لبنان، ط١٠، ١٩٧٥.
١٦٤. النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ودار الفكر، ط٢، ١٩٧١.
١٦٥. ولد أبان، السيد، "أزمة التنوير في المشروع الثقافي العربي المعاصر - إشكالية نقد العقل نموذجًا"، في كتاب قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
١٦٦. ياغي، عبد الرحمن، أبعاد العملية الأدبية، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٩.
١٦٧. ياغي، عبد الرحمن، دراسات في شعر الأرض المحتلة، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٩.
١٦٨. يفوت، سالم، المناحي الجديدة في الفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
١٦٩. اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر "السياب/سعدي يوسف/ دورويش/ أدونيس" نموذجًا، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥.
١٧٠. اليوسفي، محمد لطفي، لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢.

ثانيًا المراجع الأجنبية المترجمة:

١. ألكسندريان، ساران، جورج حنين رائد السوريين العرب، ترجمة كميل قاصر داغر، مؤسسة الجمل/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، كولونيا، ألمانيا، ١٩٩٩.
٢. إميرت، إنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.
٣. إيجلتون، تيري، النقد والأيدولوجيا، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.
٤. إيجلتون، تيري، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.
٥. إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.
٦. بارت، رولان، أسطوريات، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦.
٧. بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.
٨. بارت، رولان، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقدم محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ١٩٨٧.
٩. بارت، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٤.
١٠. بروكسر، بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات الجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥.

١١. بشبندر، ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
١٢. بورديو، بيير، الرمز والسلطة، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.
١٣. بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة عارف منيمه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط٤، ١٩٨٥.
١٤. تشومسكي، ناحوم، اللغة والمسؤولية، ترجمة عيسى العاكوب، مراجعة خليفة العزاي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
١٥. تشومسكي، نوم، المعرفة اللغوية طبيعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة وتعليق وتقديم محمد فتوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
١٦. سودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين المبدأ الحوارى، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط٢، ١٩٩٦.
١٧. تورين، آلان، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، دار المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.
١٨. توسان، برنار، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب - بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.
١٩. جفرسون، آن، وروبي، ديفيد، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.
٢٠. جونيت، جسيرار، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١.

٢١. جـيرو، بـير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤.
٢٢. جـيمس، سكوت، صناعة الأدب، ترجمة هاشم الهنداوي، مراجعة عزيز المطلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
٢٣. جـينيت، جـرار، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ودار توبقال، الدار البيضاء، بدون تاريخ.
٢٤. الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
٢٥. دريدا، جاك، الكتابة و الاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سينا، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
٢٦. دي مان، بول، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥.
٢٧. راي، ولـيم، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧.
٢٨. ريفساتير، ميكال، معايير لتحليل الأسلوب، ترجمة شكري عياد، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.
٢٩. ريكور، بول، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٣٠. زيماء، بير ف.، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.
٣١. ستروس، كلود ليفي، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
٣٢. ستروس، كلود ليفي، الإناسة البنيانية، القسم الثاني، ترجمة حسن قبيسي، مركز الإغناء القومي، بيروت، ١٩٩٠.
٣٣. سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
٣٤. سلدن، رامن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.
٣٥. سلفرمان، ج. هيو، نصيات بين الهرميوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢.
٣٦. سوسير، فردينان دي، علم اللغة العام، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطليبي، بيت الموصل، ط٢، ١٩٨٨.
٣٧. شتراوس، ليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ١٩٩٥.
٣٨. شرابي، هشام، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، نقله إلى العربية محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.

٣٩. شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
٤٠. طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.
٤١. غولدمان، لوسيان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطاكي، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٦.
٤٢. غولدمان، لوسيان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المساوي، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٤٣. فراي، نورثروب، الأدب والأسطورة، في كتاب: في النقد والأدب، تقديم وترجمة وتعليق عبد الحميد إبراهيم شيحة، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٩.
٤٤. فراي، نورثروب، تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ١٩٩١.
٤٥. فولر، آدموند، موسوعة الأساطير الميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٧.
٤٦. غاتيمو، جيان، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (١٩٨٧)، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨.
٤٧. قراس، موريس، النحو التحويلي، ترجمة صالح الكشو، بيت الحكمة، قرطاج - تونس، ط١، ١٩٨٩.

٤٨. كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.
٤٩. كنط، عمانوئيل، نقد العقل المحض، ترجمة موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، بدون تاريخ.
٥٠. كورتسل، آرثر، قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٩٣.
٥١. كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.
٥٢. كوين، جون، اللغة العليا النظرية الشعرية، ترجمة وتقدم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.
٥٣. كيرزويل، إديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.
٥٤. لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ترجمة محمد مندور، منشور ضمن كتاب مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار مصر للطبع والنشر، بيروت، بدون تاريخ.
٥٥. لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ط١، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩.
٥٦. مجموعة من المؤلفين، تاريخ كيمبرج للأدب العربي - الأدب العربي الحديث، تحرير عبد العزيز السبيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة - المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

٥٧. مولينيه، جورج، الأسلوبية، ترجمه وقدم له بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩.
٥٨. مونس، جورج، مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب البكوش، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، سوسة، ١٩٩٤.
٥٩. ميلر، جي هيليس، أخلاقيات القراءة، ترجمة سهيل نجم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
٦٠. نيتشة، أفول الأصنام، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، ط١، ١٩٩٦.
٦١. هوف، غراهام، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.
٦٢. هولب، روبرت، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، ط١، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.
٦٣. هيدجر، مارتن، التقنية - الحقيقة - الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥.
٦٤. وتزيفان، أزولد، "الدلالة والمرجع"، في: مجموعة من المؤلفين، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، ٢٠٠٠.
٦٥. ويليك، رينيه ووارين، أوستين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

٦٦. ياكسبون، رومان، قضايا اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ١٩٨٨.
٦٧. يونغ، كارل غوستاف، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، ترجمة نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

ثالثاً المراجع الإنجليزية:

١. Culler, Jonathan, Literary Theory Avery Short Introduction, Oxford University Press, New York, first published, ١٩٩٧.
٢. Culler, Jonathan. Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, Routledge, London, ١٩٩٤.
٣. Fouler, Roger, A dictionary of Modern Critical Terms, Routledge & Kegan Paul, London, New York, second published, ١٩٨٧.
٤. Iser, Wolfgang, The Act of Reading, A theory of Aesthetic Respanse, Translation of Der Akt des Lesens, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, second printing, ١٩٨١.
٥. Newton, K. M, Interpreting the text, A critical Introduction to Theory and Practice of literary Interpretation , Harvester Wheat -sheaf, New York , London, First published , ١٩٩٠.

٦. Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, first midland book edition, ١٩٨٤.
٧. Tallis, Raymond, *Not Saussure, A Critique of Post-Saussurean Literary Theory*, Macmillan Press, London , second edition, ١٩٩٥.
٨. Todorov, Tzvetan, "The place of style in the structure of the text", in: S.C Berkley, *Literary Style Asymposium*, Oxford University Press, London and Newyork, ١٩٧١.
٩. Ullmann, Stephen, *Meaning and Style*, Oxford, Basil Blakwell, ١٩٧٤.
١٠. Wellek, Rene, "Stylistics, Poetics, And Criticism" in *Literary Style Asymposium*, Oxford University Press, London and Newyork, ١٩٧١.

رابعًا الدوريات:

١. ابن بوعليبة، محمد، "الخطاب النقدي العربي الجديد وإشكالية المعنى"، علامات في النقد، مج ٨، ج ٣٢، صفر ١٤٢٠هـ - مايو ١٩٩٨.
٢. أبو حديد، محمد فريد، "الشعر المرسل أيضًا"، الرسالة، س ١، ع ١٢، يوليو، ١٩٣٣م.
٣. أبو حديد، محمد فريد، "هل للشعر المرسل مكان في العربية"، الرسالة، س ١، ع ٩٤، مايو، ١٩٣٣م.
٤. أبو ديب، كمال، "الأنساق والبنية"، فصول، مج ١، ع ٤٤، يوليو ١٩٨١، رمضان ١٤٠١هـ.
٥. أبو ديب، كمال، "الحداثة، السلطة، النص"، فصول، الحداثة في اللغة والأدب، ج ١، مج ٤، ع ٣، إبريل/مايو/يونيه ١٩٨٤.
٦. أبو ديب، كمال، "حول نقد قصائد العدد الماضي"، الآداب، س ٧، ع ٩٤، أيلول (سبتمبر)، ١٩٥٩.
٧. أبو ديب، كمال، "شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحيائي"، فصول، شوقي وحافظ ج ١، مج ٣، ع ١، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر، ١٩٨٢.
٨. أبو ديب، كمال، "الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة: دراسة في البنية"، مجلة مواقف، ع ٢٧، ربيع ١٩٧٤.
٩. أبو ديب كمال، "الواحد/المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم"، فصول، مج ١٥، ع ٢، صيف ١٩٩٦.
١٠. أبو زيد، نصر حامد، "الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص"، فصول، مج ١، ع ٣، إبريل ١٩٨١.

١١. أدونيس، "الشعر العربي ومشكلة التجديد"، مجلة شعر، س٦، ع٢١،
شتاء ١٩٦٢.
١٢. أدونيس، "في قصيدة النثر"، مجلة شعر، س٤، ع١٤، ربيع ١٩٦٠.
١٣. أطميش، محسن، "مداخل تأملية لرؤية النص الشعري، الشعر والنقد الواقع
وسمات الحركة الشعرية، والمصطلح"، فصول، الشعر العربي المعاصر، ج١،
مج١٥، ع٢، صيف ١٩٩٦.
١٤. ألونسو، أمادو، "التفسير الأسلوبي للنصوص الأدبية"، نقل النص إلى
العربية علي الشرع، المهدي للثقافة والفنون، س١، ع٤٣، صيف/خريف
١٩٨٤.
١٥. أمين، أحمد، "التجديد في الأدب"، الرسالة، س١، ع١٠، يونيه
١٩٣٣م.
١٦. أمين، أحمد، "التجديد في الأدب"، الرسالة، س١، ع٦، إبريل،
١٩٣٣م.
١٧. البحيري، سعد حسن، "اتجاهات لغوية معاصرة"، علامات في النقد،
النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج١٠، ج٣٨، رمضان ١٤٢١هـ -
ديسمبر ٢٠٠٠.
١٨. بركات، حلیم، "أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغني" مجلة شعر،
س٦، ع٢٣، صيف، ١٩٦٢.
١٩. البشبيشي، "خواطر في الشعر العربي"، الرسالة، س١، ع١١، مايو،
١٩٣٣م.
٢٠. جاكبسون، رومان، "السائد"، ترجمة عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب

- الأجنبية، س ٢٣، ع ٩٤، ربيع ١٩٩٨.
٢١. الجزائري، محمد، الانتقاد الوجداني في الشعر ومعنى الالتزام الاشتراكي، الآداب، س ١٥، ع ٥، أيار (مايو)، ١٩٦٧.
٢٢. الجيوسي، سلمى الخضراء، "القصيدة ك لتوفيق الصايغ"، مجلة شعر، س ٤، ع ١٦، خريف ١٩٦٠.
٢٣. الجيوسي، سلمى الخضراء، "شعر خليل حاوي صوت جيل بأكمله"، مجلة الآداب، س ٦، ع ٤، نيسان (إبريل) ١٩٥٨.
٢٤. الجيوسي، سلمى، "شعر نزار قباني وثيقة اجتماعية هامة"، الآداب، س ٥، ع ١١، تشرين الثاني، ١٩٥٧.
٢٥. الحاج، أنسي، "المجد للأطفال والزيتون لعبد الوهاب البياتي"، مجلة شعر، س ١، ع ٢، نيسان ١٩٥٧.
٢٦. حاوي، إيليا، "دراسة نقدية لديوان "بدر شاكر السياب أنشودة المطر"، الآداب، س ٩، ع ٥، أيار (مايو) ١٩٦١.
٢٧. حسني، مختار (ترجمة)، "من التناص إلى الأطراس"، علامات، مج ٧، ج ٢٥، جمادي الأولى ١٤١٨هـ، سبتمبر ١٩٩٧م.
٢٨. الخال، يوسف، "قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة"، مجلة شعر، س ٦، ع ٢٤، خريف ١٩٦٢.
٢٩. الخال، يوسف، "مفهوم القصيدة الحديثة"، مجلة شعر، س ٧، ع ٢٧، صيف ١٩٦٣.
٣٠. نحشبة، سامي، "الفكر والشعر العربي الحديث"، الآداب، عدد خاص بالشعر العربي الحديث، س ١٤، ع ٣، آذار (مارس)، ١٩٦٦.
٣١. خوري، رثيف، "نريد نقدًا عقائديًا"، الآداب، س ٣، ع ٨، تموز

(يوليو)، ١٩٥٥.

٣٢. خوري، رئيس، "واجبات الناقد في خدمة القومية العربية"

الآداب، س٦، ع١، كانون الثاني (يناير)، ١٩٥٨.

٣٣. دنانير، "ليالي الملاح التائه"، الرسالة، س٨، ع٣٥٩، مايو، ١٩٤٠.

٣٤. رالو، إليزابيث، "أخيراً عثر على القارئ"، ترجمة ثامر الغزي، نوافذ،

ع٨، صفر ١٤٢٠هـ - مايو ١٩٩٩م.

٣٥. رفقة، فؤاد، "أعطينا حباً لفدوى طوقان"، مجلة شعر، س٥، ع١٨،

ربيع ١٩٦١.

٣٦. رفقة، فؤاد، "أنشودة المطر لبدر شاكر السياب"، مجلة شعر، س٥،

ع١، شتاء ١٩٦١.

٣٧. الركابي، فؤاد، في الاشتراكية العربية، الآداب، س١٣، ع٥، أيار

(مايو)، ١٩٦٥.

٣٨. الزفزاف، محمد، "النموذج الثوري في شعر البياتي"، الآداب، س١٦،

ع١٢، كانون الأول، ١٩٦٨.

٣٩. السامرائي، ماجد، "الأورفية والشعر العربي"، مجلة أفكار، عمان،

ع١٤٥، آب، ٢٠٠٠.

٤٠. سعيد، خالدة، "الشعر في معركة الوجود "نقد"، مجلة شعر، س٤،

ع١٤، ربيع ١٩٦٠.

٤١. سعيد، خالدة، "النهر والموت دراسة نصية"، مواقف، ع٣٢، صيف

١٩٧٨.

٤٢. سويدان، سامي، "المنهجية والفعالية في النص النقدي العربي

الحديث السياب ونقاده في ذكرى ميلاده الخامس والسبعين"، الآداب،

- س ٤٩، ع ١١/١٢، تشرين ٢ (نوفمبر) - ك ١ (ديسمبر) ٢٠٠١.
٤٣. شرارة، عبد اللطيف، "قرأت العدد الماضي من الآداب"، الآداب، س ٢، ع ٧، تموز، ١٩٥٤.
٤٤. الشرع، علي، "استراتيجية القراءة منهج نقدي - قصيدة محمود درويش" "أمشاط عاجية"، علامات في النقد، مج ١٠، ج ٣٧، جمادي الآخرة ١٤٢١هـ - سبتمبر ٢٠٠٠م.
٤٥. الشرع، علي، "التفكيكية والنقاد الحدائثيون العرب"، دراسات، مج ١٦، ع ٣، ١٩٨٩.
٤٦. الشرع، علي، "قراءة في "أنشودة المطر" للسياب" أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، مج ٣، ع ٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م.
٤٧. الشرع، علي، "منهجية الغدامي وتصوراته النقدية ملاحظات على كتابه "الخطيئة والتكفير"، الأقلام، ع ١، كانون الثاني ١٩٨٩.
٤٨. الشفقي، عبد الله، "نظرات تحليلية في ديوان صلاح عبد الصبور الناس في بلادي"، الآداب، س ٥، ع ٦، حزيران، ١٩٥٧.
٤٩. صادق، عدنان، حول الواقعية، الآداب، س ١٣، ع ٨، آب (أغسطس)، ١٩٦٥.
٥٠. الصايغ، سمير، "النقد العربي وآفاق النقد الجديد"، مواقف، ع ٤١ و ٤٢، ربيع / صيف، ١٩٨١.
٥١. صبري، خزامي، "حزن في ضوء القمر - لمحمد الماغوط"، مجلة شعر، س ٣، ع ١٠، ربيع ١٩٦٠.
٥٢. الصفدي، مطاع، "نحو المنهج في ثورة ثقافية عربية"، الآداب، س ١٨، ع ٤، نيسان (إبريل)، ١٩٧٠.

٥٣. الطاهر، علي جواد، "اللوحه في الشوقيات"، الآداب، س٦، ع١١٤،
تشرين الثاني (نوفمبر)، ١٩٥٨.
٥٤. طحان، ريمون، "العلاقة بين اللغة العربية والفكر العربي"، مجلة مواقف،
ع١٥، أيار/حزيران، ١٩٧١.
٥٥. الظريفي، حسين، "مجمع البحور إلى الدكتور محمد عوض محمد"،
الرسالة، س١، ع٧، إبريل، ١٩٣٣ م.
٥٦. العالم، محمود، "الشعر المصري الحديث"، الآداب، س٣، ع١٤، كانون
الثاني، ١٩٥٥.
٥٧. عبد الرحمن، علي، "ثلاث قصائد من الشعر الحديث"، مجلة الأديب،
س١٧، مج٣٣، ج٦، يونيو، ١٩٥٨.
٥٨. عبد العزيز، ملك، "الشعر الثوري في الأدب المعاصر"، الآداب، س٨،
ع١، كانون الثاني (يناير)، ١٩٦٠.
٥٩. عبد العزيز، ملك، "قضية الشعر الجديد"، الآداب، س٥، ع٥٥، أيار
(مايو)، ١٩٥٧.
٦٠. عزام، عبد الوهاب، "التجديد في الأدب - حول مقال أحمد أمين"،
الرسالة، س١، ع٨، مايو، ١٩٣٣ م.
٦١. العظمة، نذير، "أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى لبلند الحيدري"، مجلة
شعر، س١، ع٤، أيلول ١٩٥٧.
٦٢. العكش، منير، "الشعر بين حركة الخلق والاستجابة"، مواقف، ع١٣ و
١٤، كانون الثاني/نيسان، ١٩٧١.
٦٣. علوش، ناجي، "أحمد عبد المعطي حجازي في مدينة بلا قلب"،
الآداب، س٨، ع١٠، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٠.

٦٤. عيسى، عبد العليم، "ليالي الملاح التائه للأستاذ علي محمود طه"،
الرسالة، س٨، ع٣٥٥، إبريل، ١٩٤٠.
٦٥. غريب، روز، "قرأت العدد الماضي من الآداب"، الآداب، س٢، ع٨،
آب ١٩٥٤.
٦٦. غنيم، عبد الرحمن، "الشاعر ومسؤولية النضال"، الآداب، س١٣،
ع٤، نيسان، ١٩٦٥.
- ٦٧.
٦٨. فراي، نورثروب، "تشریح النقد مقدمة جدلية"، ترجمة علي الشرع،
مجلة الأقلام، ع٩، أيلول ١٩٨٩.
٦٩. فخري، ماجد، "نهر الرماد لخليل حاوي"، مجلة شعر، س١، ع٤،
أيلول ١٩٥٧.
٧٠. فريجات، عادل، "تحليلات النقد الأدبي الغربي في نقدنا المعاصر"، علامات
في النقد، مج١١، ج٤١، رجب ١٤٢٢هـ - سبتمبر ٢٠٠١م.
٧١. فضل، صلاح، "مشهد الخطاب النقدي"، الهلال، العام التاسع بعد
المائة، ربيع أول ١٤٢٢هـ - يونيو ٢٠٠١م.
٧٢. القلماوي، سهير، "الشعر المرسل"، الرسالة، س١، ع١٧، سبتمبر،
١٩٣٣م.
٧٣. كولدمان، لوسيان، "البنوية التكوينية وتاريخ الأدب"، ترجمة علي
الشرع، الثقافة الأجنبية، س٨، ع٤، ١٩٨٨.
٧٤. كولر، جوناثان، "الكفاءة الأدبية"، ترجمة : علي الشرع، مجلة
نوافذ، النادي الأدبي الثقافي جدة، ذو القعدة، ع١١، ١٤٢٠هـ -
٢٠٠٠.

٧٥. لطفي، محمد قدري، "الشكل والمضمون حول قصيدة الأنسة سهير القلماوي"، الرسالة، س ١، ع ١٠، أغسطس، ١٩٣٣.
٧٦. محمد، محمد عوض، "مجمع البحور وملتقى الأوزان"، الرسالة، س ١، ع ٥، مارس، ١٩٣٣ م.
٧٧. محمد، محيي الدين، "مدينة بلا قلب توستالجيا عنيفة"، الآداب، س ٧، ع ٦، حزيران (يونيه)، ١٩٥٩.
٧٨. المسدي، عبد السلام، "التضافر الأسلوبي في شعر شوقي"، فصول، شوقي وحافظ ج ١، مج ٣، ع ١، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٢.
٧٩. المطلي، مالك، "إنتاج ما أنتج"، فصول، مج ٨، ع ١ و ٢، مايو ١٩٨٩.
٨٠. المعداوي، أنور، الأدب الملتزم، مجلة الآداب، س ١، ع ٢، شباط (فبراير)، ١٩٥٣.
٨١. مندور، محمد، "إسماعيل صبري شاعر الغناء المصري"، مجلة الأديب، س ١٥، مج ٢٩، ج ٣، مارس ١٩٥٦.
٨٢. مندور، محمد، "ثورة الأدب وأدب الثورة"، الآداب، س ٨، ع ١، كانون الثاني (يناير)، ١٩٦٠.
٨٣. النقاش، رجاء، "مدينة بلا قلب بين الشعر والحياة"، الآداب، س ٧، ع ٢، شباط (فبراير)، ١٩٥٩.
٨٤. يوف، فانسون، "ما القراءة"، ترجمة محمد آيت لعميم، نوافذ، ع ١٢، صفر ١٤٢١ هـ - مايو ٢٠٠٠.

المحتويات

الصفحة

الموضوع

	الإهداء
١	مقدمة
١	الفصل الأول: النقاد العرب والوعي المنهجي
٣	التساؤلات الأولى
٨	أفق الرومانسية نقدياً
٣٧	الاتجاه التاريخي
٥٧	الاتجاه النفسي
٦١	امتدادات الاتجاه التاريخي والنفسي/حياة الشاعر وشعره
٨٦	الاتجاه الأيديولوجي
١٠٨	الاشتغال النظري (شعر التفعيلة)
١٤٥	سؤال المنهج وقراءة النص
١٥٧	الدراسات الأسطورية
١٦٦	القراءات النصية
١٨٥	الفصل الثاني: الاتجاهات الحديثة وقراءة النص
١٩٣	الأسلوبية
١٩٩	الأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً
٢٢١	الأسلوبية ممارسة
٢٣٠	البنوية
٢٣٨	البنوية الشكلانية
٢٥٨	البنوية الشعرية

٢٨١	البنوية التكوينية
٢٩٠	التأثر بالبنوية في قراءة النص
٣٠٧	السيمائية
٣٣٠	اتجاهات القراءة في مرحلة ما بعد البنوية
٣٤٨	التفكيكية
٣٨٠	نظرية التلقي
٤٠٥	الفصل الثالث: قراءة النص ومشكلات التفسير
٤١٦	دراسات الغموض والحاجة إلى التفسير
٤٢٣	إشكاليات التفسير في القراءات النقدية
٤٢٣	أولاً مرجعية اللغة الشعرية
٤٤٢	ثانياً طغيان القراءة على النص الشعري
٤٥٦	ثالثاً إجحائية اللغة الشعرية وتعدد التفاسير
٤٦٦	قراءات أنشودة المطر وتعدد التفاسير
٥٠٣	قراءة النص وسؤال القيمة
٥٠٩	خاتمة
٥١١	قائمة المصادر والمراجع:
٥١١	١- المراجع العربية
٥٢٨	٢- المراجع الأجنبية المترجمة
٥٣٥	٣- المراجع الإنكليزية
٥٣٧	٤- الدوريات